GRÈCE

(ART GRÉCO-ROMAIN)

Par M. Maurice EMMANUEL

DOCTEUR ÈS LETTRES
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE AU CONSERVATOIRE

AVERTISSEMENT

Ce chapitre de l'histoire musicale est écrit pour les musiciens professionnels. L'auteur leur doit quelques éclaircissements sur le plan de l'ouvrage.

Il a renoncé — ce qui semble paradoxal — à présenter les faits dans leur ordre chronologique.

Il a esquissé la technique de l'Art Gréco-Romain en bloc, méthode discutable, puisque tout est observé ou raccourci et déformé par la perspective. Elle lui a paru cependant le meilleur moyen d'introduire le lecteur à cette étude, de le préparer à aller plus loin et de lui rendre aisée la lecture des ouvrages cités plus bas, où l'histoire proprement dite et la philosophie de l'art hellénique sont exposées.

La « pratique » de l'histoire musicale ne commence, à vrai dire, qu'au contact des œuvres elles-mêmes; s'il s'agit de la musique grecque, ce contact est possible seulement lorsqu'on s'est rendu familier le mécanisme des Modes et des Tons helléniques, et aussi le système compliqué d'une Notation éloignée de la nôtre. Or, tout cela n'est qu'une introduction; et cette mise en train, qui est longue, risque de lasser la patience du lecteur.

J'ai tenté de l'abréger, et il m'a semblé que je rendrais service à mes confrères en mettant à leur disposition des éléments dont ils pourront tirer parti. Mon ambition est de leur fournir des matériaux utilisables, de les aider à transporter dans notre art quelques-uns des moyens employés dans l'Art Antique, en un mot de faire servir l'archéologie musicale à l'enrichissement de notre domaine. C'est la fin qu'a poursuivie Gevaert, mon maître. Je tiens à honneur de me proposer le même but. Et comme la Direction de ce Dictionnaire a ratifié mes intentions, je demande au lecteur d'accepter, lui aussi, ma méthode, en considération de mon objet.

Pour mettre les matières en ordre cohérent, j'ai abondamment puisé dans le grand ouvrage de Gevaert, dont les tomes divers constituent, en leur ensemble, un monument d'art et d'érudition unique dans la philologie musicale. En publiant successivement l'HISTOIRE ET LA THÉORIE DE LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ (tome I en 1875, tome II en 1881), la MÉLOPÉE ANTIQUE DANS LE CHANT DE L'ÉGLISE LATINE, 1895, les PROBLÈMES MUSICAUX D'ARISTOTE, 1903[1], l'auteur, qui, avec le temps et par le fait des découvertes récentes, complétait et modifiait ses vues, a donné un exemple de méthode et de probité scientifiques dont je n'ai pas à le louer, mais qui est grand! C'est ainsi que ses Problèmes d'Aristote apportent à plusieurs questions capitales — les Modes et la Notation entre autres — des solutions nouvelles. J'ai mis à profit ce rude labeur et aussi les ouvrages de Westphal[2], de Th. Reinach et de L. Laloy, de sorte que je puis présenter, homogènes, certaines parties théoriques dont les éléments sont disséminés dans les ouvrages de ces savants. L'ordre dans lequel j'ai disposé les matières m'a été suggéré par Gevaert lui-même, en de nombreux entretiens qui resteront pour moi les plus précieux des souvenirs et les aides les plus efficaces.

I. Le mode dorien dans l'art vulgaire. — J'ai offert au lecteur musicien les éléments de la musique grecque dans l'esprit même où les maîtres de l'art, chez les Athéniens, les exposaient à leurs disciples. Aux traditions nationales ces maîtres se tenaient attachés avec rigueur, et ils n'accordaient droit de cité aux musiques exotiques qu'après les avoir soumises aux lois et les avoir accommodées aux formes de l'art hellénique. Cette morphologie « dorienne », dans ce qu'elle a d'essentiel, constitue donc, normalement, la matière du chapitre initial. Et elle établit la préséance du *Diatonique vulgaire,* qu'on pourrait dire *universel,* auquel Pythagore donna une forme propre et qui se règle par les Quintes, facteurs essentiels de toute construction sonore.

II. Le mode dorien dans l'art professionnel. — Or il y eut en Grèce deux arts distincts : celui des philosophes et de la foule, — non pas d'une foule illettrée, mais éduquée, — et celui des musiciens de profession. Ceux-ci raffinèrent sur les sons, comme les rhéteurs subtilisaient avec les mots, et ils aboutirent à la création d'un langage sonore artificiel, qui, s'il eut une longue fortune, portait en lui les germes de sa mort. Ils coupèrent leurs sons en quatre, — heu-

---

1. A cette liste il convient d'ajouter LES ORIGINES DU CHANT LITURGIQUE (1890) et surtout le TRAITÉ D'HARMONIE (1907), où se trouvent exprimées, *passim*, des idées relatives à l'art des Anciens, et où ses survivances dans l'art moderne sont mises en lumière.

2. Les principaux sont : *die Musik des griechischen Alterthums* (1883); — *Theorie der musischen Künste der Hellenen* (1885), en collaboration avec Rossbach; — *die Melik und Rhythmik des griechischen Alterthums* (1893). Mais je suis loin de partager toutes les idées de cet auteur brillant, perspicace à merveille en certaines rencontres et fort imprudent en mainte autre.

reux s'ils s'en étaient tenus là! — et, tout en conservant aux quintes dominatrices le droit de régenter les parties stables de l'échelle, ils introduisirent dans leurs gammes des fluctuations telles que Platon professa le plus profond mépris pour ces « tirailleurs de cordes ». Néanmoins leur influence fut, pour un temps, décisive, et la notation qu'ils imposèrent comporte des sons exharmoniques. L'examen de la séméiographie donne seule la clef de ces échelles singulières. Gevaert a établi que cette écriture, parfaitement coordonnée, tant qu'elle s'appliqua à quelques tons primitifs, s'étendit plus tard, vaille que vaille, à des cadres très vastes. Toutefois les disparates qui en résultèrent ne purent décider les Grecs ni les Romains à renoncer aux vieux signes.

Fait étrange : cette notation, qui s'appuie sur la division, « enharmonique » (quarts de ton), a dû être en conflit permanent avec une des branches de l'art les plus puissantes : la musique chorale. Comme Gevaert, j'ai la conviction que l'Enharmonique intégral n'a jamais été possible dans les Chœurs. Ceux-ci n'ont toléré que l'Enharmonique défectif, le seul que l'art vulgaire ait pratiqué. Les échelles par « diésis » et à « nuances » étaient réservées aux instrumentistes et aux chanteurs solistes professionnels. Les Choreutes de la tragédie et de la comédie, les exécutants des odes lyriques, s'en tenaient au Diatonique de Pythagore et ne pratiquaient l'Enharmonique qu'en l'adaptant aux échelles vulgaires : de là les *gammes défectives*.

Ainsi la notation, créée par les professionnels, doit être exposée au chapitre consacré à l'art professionnel, qui s'oppose à l'art « vulgaire ».

Cet art factice ne devait pas survivre au monde grec. Déjà, vers la conquête romaine, ses pratiques sont presque toutes tombées en désuétude. La Grèce n'a légué à la postérité qu'une musique mondiale, pourrait-on dire. Et si l'on remarque avec Gevaert que les seuls modes helléniques perpétués dans le chant de l'Eglise latine se terminent — sont assis — sur la fondamentale harmonique, on reconnaît que les subtilités des professionnels, en dépit du succès qu'elles obtinrent, n'ont exercé aucune influence durable sur les destinées de l'art. Les traces qu'on relève du quart de ton enharmonique dans la notation musicale du Moyen Age sont purement ornementales.

III. Les modes (harmonies) autres que le mode dorien. — Lorsque l'élève musicien « savait son dorien », sa « doristi », le maître lui enseignait les harmonies étrangères. Leurs noms révèlent leurs provenances. Mais il ne faut pas prendre ces étiquettes au pied de la lettre : ces musiques exotiques ont été accommodées à la musique nationale. La meilleure preuve en est dans le tableau qu'une certaine phrase d'Aristote, mise en relief dans Gevaert, m'a permis d'en dresser. Au groupe dorien s'oppose le groupe phrygio-lydien. Et au lieu du tableau arbitraire des modes simples et des modes « hypo », j'ai pu construire un schème d'ensemble coordonné musicalement, dont les deux groupes prennent une physionomie tout à fait caractéristique. J'espère avoir ainsi contribué à la fixation aisée, dans la mémoire d'un musicien, des éléments « harmoniques » propres à l'art grec. Il est évident — le lecteur en jugera — que nous sommes là en présence d'un système fondu, refondu, plein de symétries, qui relègue au loin les origines disparates des modes mis en contact. Ceux-ci, primitivement, avaient chacun leur saveur propre, beaucoup plus accusée. Il n'en reste pas moins vrai que, même sous leur habit emprunté, — j'entends par là leur accommodation au mode dorien, — ils perpétuent le souvenir de leurs lointaines ascendances. Il m'a semblé que le tableau réalisé d'après Aristote était la meilleure synthèse du système modal hellénique, et je l'ai adopté.

Les monuments qui subsistent étant très peu nombreux, j'ai dû, dans l'intérêt de la clarté, — et je m'en excuse, — transposer quelques-uns d'entre eux, afin de multiplier les types de la doristi dans l'échelle type (ton hypolydien). Dans la dernière partie du traité, la notation fournie par les monuments est rétablie. Plusieurs fois aussi j'ai transformé en notation « instrumentale » l'autre notation, dite « vocale », incohérente d'aspect, qui affecte certains monuments. Désireux d'initier le lecteur à la pratique plus encore qu'à l'histoire d'un lointain régime musical, j'ai dû, par un décalque très facile d'ailleurs, substituer à des signes fortuits (les signes dits « vocaux ») la séméiographie systématisée de la notation primitive (instrumentale).

Pour élucider celle-ci, je me sers de la clef offerte par Bellermann, et dont Westphal aussi bien que Gevaert ont usé. Elle a sur toute autre l'avantage d'une mnémonique facile. Les intéressants articles de M. Francisque Greif dans la *Revue des Etudes Grecques* (1909), où l'auteur, après et comme Hugo Riemann, se montre étrangement sévère pour Bellermann et ses continuateurs, peuvent ébranler la confiance qu'on avait en l'exactitude du diapason choisi par Bellermann. Ils n'infirment en rien la valeur de ses transcriptions ni de celles qui, suivant son système, ont été faites après lui : elles les transposent. Si M. F. Greif, en ses minutieuses analyses, arrive à prouver que Bellermann a pris pour une lettre *droite* ce qui, à l'époque où la notation fut inventée, était une lettre *retournée*, ses traductions des échelles d'Alypius ne diffèrent que par la hauteur des traductions antérieurement proposées. Or celles-ci ont, dans la pédagogie, de tels avantages, que je n'hésite pas à conserver un diapason artificiel peut-être, mais singulièrement commode. Il me suffit que les rapports des sons subsistent immuables. D'autre part, mon but est d'« introduire » le lecteur non seulement aux ouvrages cités de Gevaert et de Westphal, mais aussi à ceux de Théodore Reinach[1], qui apportent une si haute contribution à l'histoire de la musique grecque, — et de Louis Laloy, dont l'*Aristoxène* est une œuvre de premier ordre[2].

Dans tous ces travaux l'hypothèse de Bellermann est accueillie et fécondée. Or c'est à ces livres que je renvoie le lecteur curieux de développements historiques, dont je me suis, dans le présent traité, interdit l'abord.

IV. Notions d'acoustique. — On peut traiter de divagations les raffinements mélodiques des professionnels. Ils n'en constituent pas moins l'un des aspects les plus originaux de l'art hellénique. Il était donc nécessaire de montrer comment les Anciens cal-

1. Principales publications de Th. Reinach relatives à la musique grecque : Plutarque, *de la Musique*, edition, traduction, commentaire, en collaboration avec H. Weil (Leroux, 1900), modele d'erudition ; le bel article Musica, dans le *Dictionnaire des Antiquités* (Hachette); d'autres articles (*ibidem*) cités plus loin.

Etudes dans la *Revue critique* : 1887, 1894, -5, -6, -9, 1900, -3 ; la *Revue des Etudes Grecques* : 1892, -4, -6, -7, -9, 1900-1 ; le *Bulletin de correspondance hellénique* : 1893, 1894 (les Hymnes delphiques), etc.

2. *Aristoxène de Tarente et la Musique de l'antiquité* (Paris, 1904).

Les traductions et les etudes de M. Em. Ruelle doivent être egalement signalées au lecteur. Elles rendent de grands services

culèrent et calibrèrent leurs gammes. Il arriva que les sages Pythagoriciens eux-mêmes, qui furent des savants de premier ordre et posèrent les bases de l'acoustique, subirent la fascination de l'art professionnel et s'efforcèrent de déterminer numériquement les intervalles absurdes des « musiciens ». Vaine entreprise. Archytas, ses émules et ses successeurs ne parviennent pas à s'entendre sur la valeur du quart de ton et des autres intervalles. Leurs évaluations sont discordantes.

Il a été nécessaire d'avoir recours, dans cette section, à quelques raisonnements scientifiques et de supposer le lecteur initié aux « mathématiques élémentaires ». Il pourra, si elles lui font défaut, omettre le chapitre.

V. Rythmique. — Ici, encouragé par Gevaert, j'ai tenté d'esquisser une méthode nouvelle d'investigations : le non-usage de la barre de mesure, en ce traité, et le tableau des mètres [360] m'ont fourni des types métriques nouveaux, nets, conformes à maintes exigences des théoriciens, exigences dont il avait fallu jusqu'ici faire litière, par suite des habitudes erronées de la graphie rythmique.

Mais je me suis contenté de décrire les types certains, possibles ou probables, d'étudier les faits tels qu'ils se présentent, sans les astreindre à une coordination systématique; en d'autres termes, de démontrer là où elle se découvre, telle ou telle partie de l'organisme rythmique, en passant sous silence presque tout ce qui reste incertain, et sans dissimuler la part que je fais moi-même aux conjectures.

Les faits principaux à la connaissance desquels je m'efforce de contribuer sont les suivants :

A) Notions sur la mesure antique. Sa *battue*. Sa division en deux régions d'intensités inégales. Rareté de la percussion initiale : pas de *temps fort* dans le sens que nos solfèges infligent à cette expression. Nécessité de négliger la barre de mesure dans la représentation des « mètres » antiques.

B) Tableau des *mesures simples* et des *mesures composées*, dressé d'après les théoriciens antiques (entre autres Aristoxène) : toute mesure a deux *poids rythmiques*. Nature du *Posé* (la *thésis*).

C) A quoi se reconnaissent les mesures? Comment peut-on en préciser les limites? Les « substituts » des *pieds purs*; les soudures verbales. Concordance des substituts et des soudures verbales.

D) Les différentes espèces de mesures : les *mesures simples*, les *m. composées*, les *m. hétérogènes*, les *m. métaboliques*. Essai de *battue* correspondante.

E) Quelques types de STROPHES et d'AIRS, présentés sans enrôlement dans des cadres préétablis.

Ce traité n'a pas la prétention de révéler toute la grandeur d'un art disparu, qui fut porté à un haut degré de perfection. Les monuments qui subsistent sont rares; un seul fragment très mutilé se rattache à la belle époque. De sorte que la faute retombe en partie sur le temps destructeur. Mais le musicien peut se rendre un compte assez exact des principales ressources de cet art évanoui; et, à défaut de la contemplation des œuvres musicales d'Eschyle et de Pindare, il trouve, dans ce que nous savons de la technique professionnelle, des raisons de croire à leur beauté.

En ce qui concerne les rythmes, il peut constater qu'une irrémédiable décadence a suivi de près l'épanouissement splendide des constructions lyriques. Déjà les Romains, qui ont, en musique, tout emprunté aux Grecs, ne comprennent plus rien à ces architectures, et leurs imitations sont surtout des pastiches, à contresens parfois. Rendons-leur justice : ils ont perpétué dans le monde le Diatonique des Pythagoriciens; la langue modale du Moyen Age vient de la Grèce par l'Italie. Les Romains nous ont légué ce qu'il y avait de stable dans le système sonore hellénique. Mais il faut maudire leur lourdeur native : elle les a rendus incapables de conserver vivants ces organismes délicats, merveilleux, qu'étaient les rythmes créés par les musiciens-poètes de l'Hellade, et dont il ne reste plus que l'enveloppe verbale, trop souvent mystérieuse.

Il me reste à exposer aux MUSICIENS qui chercheront dans ce traité des indications précises, la méthode que j'ai suivie dans la présentation des exemples.

Que les musiciens, lorsqu'ils ignorent le grec, veuillent bien faire abstraction du texte verbal et de la notation métrique par *longues* et *brèves* (-, ◡). Il leur suffira de lire la notation moderne sur portées et la notation grecque alphabétique qui lui correspond : elle se trouve, là où elle subsiste, placée directement au-dessus des notes.

J'ai dû adopter, dans les chapitres de la Rythmique, un système de représentation spécial, correspondant aux divisions et subdivisions du rythme. Il sera exposé en son lieu (§ 140). Dans les premiers chapitres, là où sont transcrits les monuments d'après Westphal, Gevaert et Reinach, j'ai conservé la barre de mesure et toutes les habitudes graphiques de ces savants musicologues. De la sorte, mes interprétations rythmiques personnelles, présentées au chapitre dernier, pourront être comparées à celles-là et contrôlées par elles. La suppression de la *barre de mesure*, le jeu des *substituts*, le rôle de ces *soudures verbales* que Serruys a relevées dans l'œuvre de Pindare et que l'on retrouve partout, m'ont fait adopter des dispositifs spéciaux. J'ai souligné, dans les mots qui servent de raccords, les syllabes qui établissent la soudure d'une mesure à l'autre. Le musicien pourra ne considérer que les signes musicaux qui lui sont familiers, en tenant compte des conventions (p. 478-9) d'après lesquelles j'installe les notes sur la portée. J'ose espérer qu'il observera avec curiosité et avec intérêt l'extraordinaire variété rythmique qui règne dans les strophes lyriques : non seulement les vers y sont inégaux, mais dans la plupart d'entre elles les modulations du rythme sont incessantes. Chez les Anciens, le rythme, au moins autant que la mélodie, s'adapte étroitement aux formes de la pensée, et l'on verra que, dans les compositions orchestiques, il est, comme la mélodie, préétabli à la pensée elle-même. Il suffira au lecteur musicien de jeter les yeux sur des schèmes tels que 475, 476, 478, 480, 481, 493, 512, 526, 527, 528, 535, 536, etc., pour reconnaître l'ordonnance et la richesse de ces organismes opulents. Et je dois lui avouer que mes exemples sont les plus simples qui se puissent tirer des chefs-d'œuvre helléniques. Les plus riches et les plus beaux échappent à nos investigations : je ne me pique pas d'avoir poussé bien loin les certitudes de ma lecture, même dans les cas les moins douteux. J'ai tenté seulement de mettre un peu d'ordre et de logique dans les ensembles qui se présentaient jusqu'ici sous des formes peu cohérentes, — et aussi de rendre évident ce singulier *chavirement de la battue*, qui contre-

vient à toutes nos habitudes et qui produit d'un vers à l'autre, parfois d'une partie de vers à l'autre, des chocs rythmiques pour nous bien étranges, mais d'un effet très saisissant.

J'ajoute que la facilité avec laquelle les Anciens modifient l'équilibre de leurs mesures, dont la partie intense est tantôt initiale et tantôt terminale, prouve que dans les rythmes non orchestiques ils ont cherché à éluder, systématiquement, l'isochronisme des *temps forts*, tels que nous les définissons. Dans la Rythmique grecque, ceux-ci sont une exception ; ils ne s'appliquent qu'à des danses d'un certain caractère; et même dans ce cas ils ne ressemblent pas toujours aux nôtres, puisqu'ils peuvent affecter (anapestes, iambes) la partie terminale de la mesure. La barre de mesure, nécessaire aux Modernes, a créé une illusion dont l'art des Anciens montre tout le danger.

J'espère que de cette belle ordonnance modale, révélée par l'étude des échelles, et de cette magnificence des rythmes, soupçonnée dans les œuvres des poètes, les musiciens tireront des matériaux vénérables... et neufs. La valeur des ouvrages de Gevaert est due à ce que leur auteur, musicien professionnel, praticien éminent, a disserté d'un art dont toutes les avenues lui étaient familières et dans la beauté vivante duquel il puisait sa quotidienne joie. Ce grand artiste, doublé d'un philologue autodidacte, a souhaité ardemment que l'art des Hellènes, mieux connu, vivifiât le nôtre. Or, par un légitime besoin de renouveau, les musiciens de notre époque s'orientent manifestement vers une musique moins « tonale », et vers une rythmique amplifiée. « Il est temps que l'on tienne compte des faits modaux et rythmiques que présentent la musique des Grecs, le plain-chant et l'art populaire, » écrivait Bourgault-Ducoudray, après avoir, durant trente années, prêché cette doctrine au Conservatoire. Elève de Gevaert et de Bourgault, je partage leurs vœux, et m'associe à leur effort.

Les images disséminées dans le texte fournissent un répertoire sommaire des instruments principaux employés par les Grecs. Ils peuvent se répartir, comme les nôtres, en trois classes : les *I. à cordes*, les *I. à vent*, les *I. à percussion.*

Les Instruments à cordes comportent trois familles distinctes, que Th. Reinach[1] a parfaitement reconnues et définies : les I. à cordes égales, mais de diamètre et de tension variables (LYRE et CITHARE); — les I. à cordes inégales (HARPES) ; — les I. à manche (GUITARE). Dans tous l'ébranlement de la corde se fait par pincement, soit avec les doigts, soit avec le « plectre », bâtonnet de forme variable. L'archet est inconnu.

Les Instruments à vent sont à anche (clarinettes et hautbois, faussement appelés FLUTES) ou à embouchure (TROMPETTES).

Les Instruments à percussion ordinaires sont les TYMPANONS, les CROTALES et les CYMBALES.

Il semble y avoir eu, dans la première famille, une infinité d'espèces. Sans chercher à les identifier, j'en ai présenté quelques-unes, en sériant chaque groupe d'après le nombre des cordes. Mais je m'empresse de dire que c'est là un simple expédient, amusant peut-être, rien de plus. Ni les graveurs des monnaies et des intailles, ni les peintres céramistes, ne se sont astreints toujours à dénombrer avec soin les cordes des instruments qu'ils figuraient. Du moins est-il impossible de démêler les images exactes de celles qui, relativement au compte des cordes, sont plus ou moins fantaisistes. J'ai seulement respecté les modèles que j'avais sous les yeux. Les monuments n'ont pas été présentés par ordre de chronologie, mais suivant l'utilité de la description.

C'est au Cabinet des Médailles et au Louvre, grâce à la haute obligeance de MM. E. Babelon et E. Pottier, membres de l'Institut, qui m'ont très largement ouvert leurs vitrines, que j'ai pu tirer, du trésor de nos Musées, les plus belles représentations de musiciens et d'instruments contenues dans ce chapitre. Une trentaine sont inédites. M. Leverd les a toutes exécutées avec le plus grand soin d'après les originaux, soit par « décalque » direct, soit à la chambre claire, sans qu'aucune « interprétation » s'en mêlât. Je prie MM. Babelon et Pottier de croire à ma profonde gratitude.

J'ai éliminé de parti pris les représentations de la syrinx ou flûte de Pan, faite de tuyaux inégaux liés ou réunis à la cire, instrument rustique en faveur surtout chez les Romains.

En sus des ouvrages mentionnés dans les légendes attachées aux images, doivent être signalés au lecteur, désireux de se renseigner plus abondamment sur les monuments et sur les sujets : le *Traité des monnaies grecques et romaines* de E. Babelon ; les *Catalogues des vases antiques et des figurines de terre cuite du Louvre*, de E. Pottier ; le *Recueil de photographies des vases peints appartenant au cabinet des médailles*, de Milliet-Giraudon.

Th. Reinach publie dans le *Dictionnaire des Antiquités* (Hachette) une série d'articles qui constituent pour l'histoire de l'instrumentation un répertoire des plus précieux, notamment aux mots *Lyra*, *Symphonia*, *Syrinx*, *Tibia*. (Consulter en outre les articles *Crotalum*, *Cymbalum*, *Tympanum*, etc.)

M. Th. Reinach a bien voulu relire et vérifier les exemples en notation antique présentés ici. Qu'il veuille agréer mes très vifs remerciements.

Je dois aux **métriciens** *quelques explications, dans le cas où ils chercheraient en ce traité, écrit pour les musiciens, l'interprétation de leur doctrine, — et s'il est vrai que ce livre de pratique musicale puisse mériter leur intérêt.*

La Métrique, qui confine à la musique par le rythme, a pour objet exclusif la rythmique verbale. Son domaine est spécialisé. A soupeser les voyelles, à calibrer les syllabes, elle paraît faire œuvre philologique exclusivement. Au collège naguère, — je crois qu'il n'en est plus ainsi, — on apprenait à scander les vers grecs et latins de la plus grotesque manière, qui consistait à les tronçonner en un certain nombre de fragments inintelligibles. Il était permis, et je n'y manquais pas, de concevoir pour cette rythmique-là une répugnance d'écolier. Aussi fut-ce avec peu d'entrain que je subis plus tard, en Sorbonne, les contraintes de nos programmes. Le maître philologue chargé de l'enseignement de la métrique grecque et latine ne soupçonna point l'admiration en laquelle il transmuait bientôt ma défiance. Je recueillis avec avidité tout ce qui, dans les leçons du professeur, avait trait à la vie rythmique. Louis Havet[2] lisait les vers grecs et latins, les mêmes que j'avais appris à exécrer, avec une ardeur, dans une allure qui les rendaient prestigieux. Les mots, loin d'être rompus par le mètre, se casaient comme par magie dans les divisions organiques de chaque vers. Notre maître n'avait point recours à la scansion odieuse

1. *Dictionnaire des Antiquités grecque et latine*, article LYRA.

2. On me pardonnera, de me réclamer de mes maîtres, Gevaert et Havet, avec quelque insistance et beaucoup de fierté. Mais j'ai la douleur de ne pouvoir offrir à Gevaert le présent essai, dont il eût accepté l'hommage.

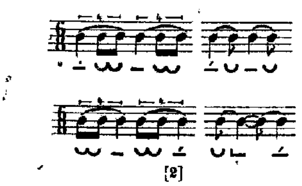
des métriciens vieux style, mais à une « battue » métrique, analogue à celle dont j'apprenais, au Conservatoire, à respecter les ordres. Ce qui de cette pratique musico-verbale me frappa le plus, ce fut, dans la lecture des vers trochaïques et iambiques, la mise en vedette des pieds substitués, à certaines places seulement, *aux trochées et aux iambes purs. Le professeur, avec une délicate souplesse, insinuait les pieds quaternaires (spondées, dactyles, anapestes) dans les compartiments métriques des pieds ternaires. La périodicité des pieds conservés purs s'installait dans mon oreille. J'attendais, après la région du mètre contaminée par un substitut, la forme pure réservée à l'autre région. Et comme ces substitutions se déplacent perpétuellement d'un vers à l'autre, la richesse des séries rythmiques m'apparaissait éclatante, par la voix et par le geste du récitant. L'importance que j'attribue aux « substituts » tient à la certitude que le maître philologue m'a imposée.*

Par sa façon de les prononcer rythmiquement il donne, en effet, aux « pieds irrationnels » la plus claire en même temps que la plus élégante des solutions : celle-là même que les musiciens, dans la pratique, réalisent avec aisance. Et elle est si simple que je ne prendrai point la peine, dans les pages qui suivent, d'aborder la question de « l'irrationalité ». Tout le mal que se sont donné les métriciens pour expliquer le mélange et le contact de certains pieds disparates, se réduit, pour un élève de solfège, à l'exécution de mesures telles que :

[1]

Il ne s'agit là que d'appliquer la division binaire à un temps de mesure normalement ternaire : c'est une opération facile. Et l'on peut affirmer que la pratique musicale fournit directement, sans le moindre effort, la clef de plusieurs problèmes sur la solution desquels les philologues n'ont pu parvenir à s'entendre.

Je ne crois pas à l'usage du dactyle cyclique, *dans l'Antiquité. Je n'en ai point parlé. (Les théories de J. Beck sur le dactyle ternaire au Moyen Age évoquent des dactyles cycliques, en bas latin.) Quant aux vrais* logaèdes, *ils ne jouent qu'un rôle accessoire dans les strophes lyriques, et je n'ai pas cru devoir les mentionner. Ils ne sont que des mètres hétérogènes où l'équivalence de quatre temps premiers (dactyles) à trois (trochées, iambes) s'obtiendrait aussi facilement que plus haut. On a, par exemple, pour les dimètres et les trimètres logaédiques, les types suivants [transcrits en n'empruntant à la notation rythmique du chapitre V que l'interruption de la portée, pour séparer les mètres] :*



[2]

Les logaèdes sont mètres à divisions ternaires : la partie dactylique est la substitution provisoire de « deux » *à* « trois » *et ne doit pas être considérée comme un 2/4 initial. Voici des trimètres qui en font foi :*

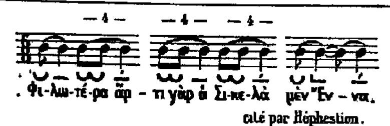
Affirmation du trochée en tête de la série dactylique :



Antigone, 977

[3]

Affirmation de l'iambe :



cité par Héphestion.

[4]

Ces deux derniers exemples, que j'emprunte à Masqueray (Métrique, *p. 330), sont, dans la transcription rythmique qui en est donnée ici, le décalque fidèle du schème métrique de cet auteur.*

Faute d'entrer dans le détail des règles compliquées de la césure (coupe), je présente les soudures verbales sous une forme simplifiée, fruste, afin qu'elle puisse devenir visible pour des lecteurs non hellénistes.

Les textes ont été cités d'après la Ve édition de G. Dindorf : **Poetarum scenicorum Graecorum... fabulae** (Lipsiae, MDCCCLXVIII), *d'après les* **Pindari Carmina** *de Christ et les* **Poetae lyrici Graeci** *de Th. Bergk. J'ai suivi pour les hymnes de Delphes le texte de H. Weil et Th. Reinach et j'y ai respecté les particularités orthographiques de l'inscription. Toutefois je n'ai écrit que les dédoublements et non les redoublements des voyelles et des diphtongues. Lorsque j'ai dû, dans l'établissement des schèmes strophiques, adopter une variante, je l'ai signalée. Partout ailleurs le texte exprimé ou sous-entendu est conforme aux versions des auteurs plus haut désignés.*

J'ai placé sous la portée les soudures verbales en signalant par un trait horizontal les syllabes de liaison, — même dans les dimètres, où les soudures sont facultatives et font le plus souvent défaut.

Il y avait une difficulté à résoudre dans la superposition verticale de la notation antique, de la notation moderne, de la notation métrique et du texte grec. Il fallait que chaque signe de chaque tranche verticale correspondît en durée, aussi exactement que possible, à tous les autres. Pour que la syllabe du texte s'assortît visiblement aux autres durées, il était indispensable de prendre parti, dans le sectionnement syllabique des mots, pour une graphie uniforme. En voici les conventions. Elles ne relèvent ni de l'étymologie, ni de la morphologie. Je n'ai respecté ni les radicaux ni les terminaisons; je me suis rapproché le plus possible de la prononciation prosodique.

En principe, une voyelle brève est toujours séparée de la consonne qui suit : προ-κα-τέ-λα-βον; *mais si la syllabe devient longue par position, je dissocie les consonnes et j'appuie la première contre la voyelle de la syllabe allongée :* ἰ-οπ-λο-κά-μων, ἔχ-θου-σα, ῥόμ-βος. *Lorsqu'une consonne lettre-double allonge la syllabe précédente, j'adjoins la lettre double à la voyelle de celle syllabe :* τόξ-ων, ἐψ-ι-α-άσ-θων. *Après les longues* η *et* ω *ou les diphthongues, j'appuie la consonne sur la voyelle qui suit :* μή-τηρ, κλει-νόν, Φοῖ-βε; *mais j'applique aux voyelles* α, ι, υ, *qui peuvent être longues ou brèves par nature, un traitement spécial, contradictoire du précédent. Pour signaler leur longueur, non apparente, je leur adjoins la consonne suivante et j'écris :* πταν-οῖς, ἄ-πασ-αν, προ-κα-θαγ-έ-τι, ᾄδ-ο-μεν, βέβ-ριθ-ε, νίκ-ην, Λατ-ώ, χρυσ-ός. *Les mots se trouvent ainsi tronçonnés en fort vilains petits morceaux, et le regard d'un étymologiste, s'il s'égarait sur cette typographie, serait blessé cruellement. Mais il s'agit ici d'avertir l'oreille par les yeux et, somme toute, de respecter dans la graphie plusieurs de ses habitudes essentielles. Homère prononçait : ep + si + a + as + thôn.*

En ce qui concerne la notation métrique, j'ai, pour les temps marqués (′ ″ ‴ *), dû m'écarter dans certains cas des habitudes prises par les métriciens. J'installe les temps marqués, principaux ou secondaires, à l'intérieur des tripodies et des tétrapodies, aux places que ces accents prennent dans les monopodies et les dipodies. De sorte que toute tripodie équivaut à :*

dipodie + monopodie

ou à

monopodie + dipodie;

toute tétrapodie à

dipodie + dipodie.

Dans les pentapodies j'installe de même les temps marqués à la place qu'ils occupent dans les tripodies et dipodies constituantes, car je considère une pentapodie comme la somme :

tripodie + dipodie

ou

dipodie + tripodie.

Dans les hexapodies les temps marqués correspondront — en s'hiérarchisant conformément à l'organisme de la mesure considérée — à ceux des parties constituantes, lesquelles sont :

tétrapodie + dipodie

ou

dipodie + tétrapodie.

Par conséquent, à condition de subordonner comme il faut les temps marqués les uns aux autres, la battue du mètre (= mesure) est conforme à la décomposition de celui-ci en dipodies ou tripodies.

Ces temps marqués *des métriciens sont des hypothèses que je ne prétends ni confirmer ni infirmer. Je les emploie en leur attachant le sens que voici :*

1° *Lorsque dans un mètre il n'y a qu'un temps marqué (′) l'accent indique que le pied qu'il affecte est celui du Posé.*

2° *Lorsqu'il y a deux temps marqués (″) (′), l'accent double spécifie le pied du Posé, l'accent simple celui du Levé.*

3° *Lorsqu'il y a trois temps marqués dans un mètre (‴) (″) (′), l'accent triple spécifie le pied du Posé, l'accent double celui du Levé; l'accent simple marque une division (décomposition) du Posé.*

J'établis la hiérarchie des temps marqués d'après les observations suivantes :

I. — *Les pieds* purs, *dans les dipodies, marquent la* thésis *et reçoivent l'accent représentatif du* temps marqué :

⊥ ∪ — ⊻   ⊻ — ∪ ⊥

Cela est conforme aux habitudes des métriciens.

II. — *Je considère que la forme normale du dianapeste a sa* thésis *sur le second pied; car l'équivalence du dianapeste et du diiambe est évidente dans un grand nombre de cas :*

∪ ∪ — ∪ ⊥ = ⊻ — ∪ ⊥

III. — *La place du* substitut *impur, dans les tripodies iambiques, me paraît déterminer, sans aucun doute, dans la forme normale de ces tripodies, le Levé de la mesure. J'écris :*

⊻ ⊥ ∪ — ∪ ⊥

de même que :

⊻ ⊥ ∪ ⊔ ⊥

la syncope étant ici d'ailleurs, par des raisons musicales, une confirmation de l'intensité terminale. Et cette graphie est conforme à la décomposition de la tripodie, telle qu'elle a été exposée ci-dessus.

IV. — *Les tétrapodies dactyliques et trochaïques normales décomposables en dipodies, telles que :*

⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪

⊥ ∪ — ∪ ⊥ ∪ — ∪

ont pour inverses les tétrapodies anapestiques et iambiques normales :

∪ ∪ — ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ ⊥

∪ — ∪ ⊥ ∪ — ∪ ⊥

J'estime que dans ces agrégats chaque dipodie joue le rôle d'un pied simple et que la battue de l'ensemble est analogue à celle de la dipodie constitutive type.

V. — *Les pentapodies iambiques me paraissent, d'après la place des* substituts *être, normalement, la juxtaposition d'un diiambe et d'une tripodie. J'écris donc :*

⊻ — ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊔ ⊥

et j'étends cette graphie aux formes pures :

∪ — ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ — ∪ ⊥

puisque la place des substituts *spécifie les régions faibles du mètre.*

VI. — *Là où les* substituts *font défaut, il m'est impossible de prendre parti et j'opte pour les formes normales de chaque mètre. Je considère comme* normales, *dans les formes rythmiques descendantes, celles dans lesquelles la thésis est initiale; — dans les formes rythmiques ascendantes, celles dans lesquelles la thésis est terminale.*

VII. — *En l'absence de contre-indication, j'ai supposé les péons thétiques. Pour les dochmiaques, j'ai adopté diverses graphies des temps marqués : le lecteur pourra s'expliquer — il pourra aussi contrôler — les raisons de ces variantes.*

N. B. — Dans les rythmes ascendants (∪ ∪ ⊥; ∪ ⊥) les temps marqués ou accents métriques retardent partout sur les gestes indicateurs des deux régions de la mesure (Posé, Levé). La coïncidence entre l'abaissement, le relèvement de la main (ou du pied) et les temps marqués des métriciens n'a lieu que dans les mètres issus du trochée et du dactyle. Par conséquent la battue des musiciens et les temps marqués de la notation métrique sont en connexion, mais ne présentent point partout des coïncidences.

Les types métriques qui viennent d'être énumérés suffisent à indiquer la méthode que j'ai appliquée. Elle a pour effet de rendre visible l'agglutination des pieds entre eux et de supposer une subordination des uns aux autres.

Le tableau des mètres (= mesures) dressé en partie double (formes thétiques, formes antithétiques) à la page 419, correspond à la différence κατ' ἀντίθεσιν *qu'Aristoxène (et après lui Aristide Quintilien) établissent entre deux mesures semblables, dont l'une commence par le Posé, l'autre par le Levé. Cette distinction théorique est confirmée par le jeu des substituts dans les dipodies. Établie par Aristoxène, appliquée par lui aux deux grandes catégories des mesures, elle n'a échappé ni à Westphal, qui s'en est autorisé pour protester contre la barre de mesure, ni à Gevaert. Mais Laloy surtout* (Aristoxène, *p. 305 sqq.*) *a mis en lumière cette caractéristique de la métrologie musicale des Anciens. Il restait à tirer de la théorie aristoxénienne des conséquences pratiques. Je m'y suis efforcé, car elles sont d'importance; et, renonçant définitivement, dans la représentation des rythmes antiques, à la barre de mesure, je fais rigoureuse application du texte ci-dessous, que son intérêt, capital, m'oblige à transcrire ici :*

Ἀντιθέσει δὲ [οἱ πόδες] διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. Ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω. (*Aristoxène,* Eléments rythmiques, *édition Feussner, p. 24*)[1].

« *Les mesures diffèrent*[2] *les unes des autres* par antithèse *lorsque [toutes choses égales d'ailleurs] le Levé [dans les unes] prend la place que le Posé occupe [dans les autres]. Ce sera encore la même [espèce de] différence [lorsque cette interversion se produira] dans des mesures égales en longueur, mais où* [entendez : *à l'intérieur desquelles*] *le Levé et le Posé sont inégaux.* »

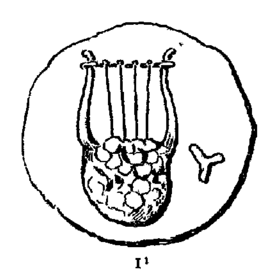
Il suffit de jeter les yeux sur le tableau [360] pour constater que les mesures du Genre Egal (1 à 22 bis) correspondent à la première partie de la définition, et toutes les autres (Genre Double, Genre Hémiole) à la seconde.

L'examen des strophes lyriques m'a prouvé que, dans la pensée d'Aristoxène, les mesures commençant par le Posé et celles qui ont le Levé initial sont bien des entités distinctes : le chavirement de la battue (207), qui est interdit aux Modernes, correspond à une rythmique dotée de ces deux espèces de mesures. D'autre part, le jeu des substituts *corrobore la distinction d'Aristoxène : on voit les pieds impurs occuper l'une ou l'autre région du mètre et imposer ainsi le déplacement de l'intensité à toutes les mesures « composées » (au sens antique), où ils figurent. Le tableau [360] a donc l'avantage de mettre fin aux anomalies des mesures soi-disant* battues à contretemps : *il explique comment une espèce de mesure, quelle qu'elle soit, commençant par le Posé, peut s'adapter à une autre espèce, commençant par le Levé. Lorsque, par exemple, on trouvera des didactyles (— ∪∪ — ∪∪) noyés dans des dianapestes (∪∪ — ∪∪ —), des ditrochées (— ∪ — ∪) dans des diïambes (∪ — ∪ —), il sera facile d'appliquer le principe aristoxénien et de rythmer : (— ∪∪ — ∪∪)*

1. Saran, collaborateur de Westphal, a bien inutilement proposé des corrections et additions à ce texte, qui est d'une parfaite clarté.

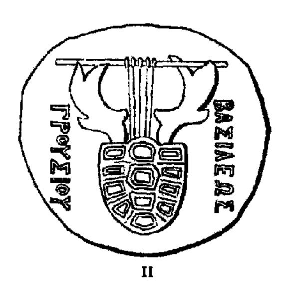
2. Il y a six autres différences énumérées et expliquées par Aristoxène, et dont il est inutile de faire ici mention.

et (⏑⏑–⏑). Le jeu de cette bascule rythmique devient aisé par le tableau [360]. Aristoxène, en mentionnant la différence des mesures κατ' ἀντίθεσιν, a donc fait beaucoup plus que de spéculer sur des détails de réalisation rythmique : il révèle des faits essentiels au mécanisme des durées musicales de l'art hellénique, et il me semble qu'il suffise de présenter les mètres suivant sa définition, pour voir apparaître sous leur vrai jour toute une catégorie de mesures antiques, oblitérées jusqu'à présent par l'interprétation qu'on en donnait.



I[1]

Lyre fruste, tétracorde, vue sur la face postérieure. Cf. images II, IV, XI, XX, XXIII, XXIX. La caisse sonore est faite d'une carapace de tortue à laquelle sont fixées deux cornes de bœuf. On distingue le *joug*, auquel sont attachées les cordes, et les *chevilles* d'accord, qui permettent d'en régler la tension. — Monnaie de Cythnos ([K]Y), l'une des îles Cyclades, au S.-E. de l'Attique. Frappée vers 300 av. J.-C. A la face tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*



II

Lyre fruste, pentacorde, vue sur la face postérieure. Deux bois de cerf servent de *bras*. Les écailles de la carapace à laquelle ils sont fixés sont minutieusement traitées par le graveur. — Monnaie trouvée à Livadia, en Béotie, portant le nom du roi Prusias (ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΡΟΥΣΙΟΥ); frappée vers 150 av. J.-C. A la face une tête d'Hermes coiffé du pétase. (Cf. *Journal international d'archéologie numismatique*, tome IV, 1901, p. 68.) — *Cabinet des Médailles.*

I

LES HARMONIES HELLÉNIQUES DANS L'ART VULGAIRE

Les nombres entre parenthèses (63) *renvoient aux paragraphes, et les nombres entre crochets* [63] *aux figures.*

I. — GÉNÉRALITÉS

Ἁρμονία συμφωνία ἐστί.
« L'échelle musicale est consonance. »
PLATON.

1. A en juger par la seule nomenclature de ses diverses *gammes*, la musique grecque paraît faite d'éléments disparates et avoir enrôlé parmi ses harmonies, avec une étrange tolérance, les échelles musicales de l'Orient : dans l'art de Terpandre et de Phrynique elle semble avoir été plus accueillante aux Barbares que dans l'art de Phidias ou dans celui d'Apelle.

Il n'en est rien. Tout ce que les musiciens grecs ont emprunté à l'Asie a été transformé sitôt qu'assimilé par eux, et ce qu'ils nous ont transmis sous l'étiquette des *modes orientaux* ne peut guère nous renseigner sur les gammes des Lydiens ou des Phrygiens. C'est la gloire des Grecs d'avoir, avec une ardeur sans égale et une rapidité qui tient du prodige, adapté à leur usage et rénové les créations des autres peuples. L'Asie et l'Egypte ont été les nourrices de l'Hellade ; mais l'Hellade, enfant rebelle, les a battues. Et il se trouve cette fois, tant le nourrisson était dru et en droit de réclamer contre les lisières, que sa révolte fut légitime. S'il est donc vrai qu'Apollon soit venu des bords du Nil et qu'Orphée ait apporté à l'Occident l'art de la Phrygie, les Doriens, qui firent la Grèce, secouèrent ces influences opposées, qui s'exerçaient sur eux. Leur race vigoureuse a su, jusqu'à la fin de ses destinées, tirer de ses précepteurs de fécondes leçons, mais elle n'a point consenti à en subir le joug. Instruite, elle s'est évadée, trouvant dans son génie la force de faire plier à des lois nouvelles les traditions venues de loin et d'adapter à son goût toutes les musiques du dehors.

La Grèce s'est ainsi donné une musique propre, dont elle a jalousement maintenu les principes pendant cinq ou six siècles, et qu'elle a léguée, par l'intermédiaire des Romains, aux artistes médiévaux.

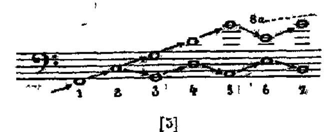
2. Pour assurer à leur doctrine à la fois fixité et durée, les maîtres de l'art prirent pour base de leur enseignement la seule formule sonore à laquelle ils assignaient une origine vraiment nationale ; et à ce Mode Dorien qui fut pour eux l'équivalent de notre gamme majeure, ils attribuèrent la prééminence. La notation fut créée pour lui et par rapport à lui. Type de la succession mélodique, il servit de démonstration fondamentale dans l'établissement des principes généraux. Toute théorie des *sons*, des *intervalles*, des *modes*, des *tons*, des *nuances*, eut pour application première cette gamme « indigène » dont les autres n'étaient que les satellites. Bien que les philosophes-musiciens, dans leurs spéculations, et les musiciens de métier, dans la pratique, s'entendissent assez mal, leur accord se faisait sur le nom et la dignité du mode dorien. Et comme les discussions qui les séparaient ne touchaient pas au fond des choses, cet accord subsista.

Il arriva d'ailleurs que, dès le VIe siècle, les philosophes-musiciens établirent avec une admirable clairvoyance une physique des sons qui reste, dans ses grandes lignes, inattaquable. Ils trouvèrent le « diatonique », ou, ce qui est plus exact, ils surent

[1] M. J. de Foville a bien voulu me fournir la chronologie des Médailles et des Intailles.

le mesurer et l'expliquer. Car le *diatonique vulgaire* était déjà vieux, et les hommes, depuis longtemps, — comme M. Jourdain fit de la prose, — en usaient sans le savoir. Les philosophes rendirent à cette échelle, assise sur les consonances primordiales, l'office de la déclarer sainte. Et de fait le peuple s'y tint, laissant aux professionnels de l'art le goût des raffinements et des subtilités, et le droit de toucher à l'idole.

Ce qu'on peut appeler le *diatonique vulgaire* est une échelle musicale dont les degrés procèdent par tons et demi-tons. Prenons pour point de départ le *fa*, pour la raison qu'il marque la limite grave de la voix d'homme, et à partir de ce son établissons avec la quinte[1], qui est l'étalon normal et instinctif, la série sonore de 7 termes[2] :



[5]

immédiatement transformable en une série diatonique continue :



[6]

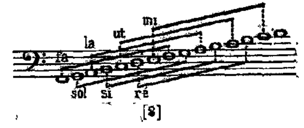
qui, renaissant d'octave en octave, fournira le clavier des *touches blanches*.

Dans une pareille série, que nous pouvons limiter à deux octaves, — dimensions d'une voix humaine très étendue, — les musiciens des temps modernes ont élu « octave-type » celle que limitent les *ut* :



[7]

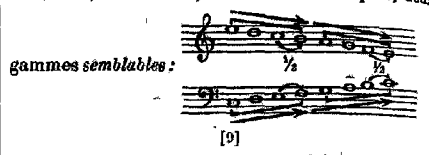
Les phénomènes sonores qui leur ont persuadé ce choix sont assurément d'importance, et le principal d'entre eux, le phénomène de la Résonance[3] supérieure (son fondamental; harmoniques), tend en effet à engendrer la gamme majeure *ut ré mi fa sol la si ut*. Toutefois on peut concevoir un art où le fait acoustique de la résonance, moins amplement perçu que par les Modernes, soit aussi un ordonnateur moins absolu des sons. C'est le cas de l'Art Hellénique. Entre les 7 séries possibles d'octaves :



[8]

ce n'est pas de l'octave d'*ut* qu'il a fait choix, mais de l'octave de *mi*.

Sans entrer dès maintenant dans toutes les raisons de cette préférence, nous pouvons remarquer que si les Modernes ont pris pour base normale de leur langage sonore une octave divisible en deux tétracordes ayant chacun le 1/2 ton à l'aigu, les Grecs ont donné la prééminence à la gamme qui place, dans chacun des tétracordes, le 1/2 ton au grave. De sorte que si l'on superpose les deux systèmes, en inversant leurs directions, on obtient, à ces directions près, deux gammes *semblables* :



[9]

présentant ce caractère commun qu'elles ont chacune deux Sensibles, et cette différence essentielle que si dans l'art moderne les sensibles ont une allure ascendante, dans la musique grecque elles tendent au grave. On reviendra plus loin sur ces analogies et sur ces divergences (111) (112).



III

Lyre fruste, portée par Apollon. — Monnaie de Tarente, frappée vers la fin du VIe siècle avant notre ère. Inscription à rebours : ΤΑΡΑΣ. — *Cabinet des Médailles.*

3. Voici comment, dans la pratique, la gamme de *mi* fut constituée. Supposons une lyre à huit cordes dont l'accord puisse être réglé par un mécanisme simple, et fixons au la_2 la quatrième corde de l'instrument à partir du grave. Prenons successivement sa quinte mi_3 aiguë; l'octave grave mi_2 de cette quinte[4]. Nous obtenons ainsi les cordes compréhensives de l'octave mi_2-mi_3.

Retournons au la_2. Prenons sa quarte supérieure $ré_3$; de là, par quinte descendante, réglons le sol_2; de ce sol_2 montons à l'ut_3, et de celui-ci descendons au fa_2. Nous aurons, en partant du *la* et par une série de consonances qui sont des quintes ou des équivalences de la quinte, « accordé » notre lyre à la manière des Anciens :



[10]

Les chiffres et les flèches indiquent clairement l'opération. Le résultat est la gamme ou MODE DE MI :



[11]

1. En alternant avec la quarte, renversement de la quinte.
2. Au-dessus du son le plus grave, 6 quintes ascendantes successives suffisent à remplir l'octave, et cette constatation a été faite de très bonne heure.
3. J'écris en unifiant l'orthographe : *résonance, consonance, dissonance.*

4. Au lieu de prendre l'octave de mi_3 au grave, on pourrait, en partant du la_2, accorder le mi_2 par quarte inférieure. La quarte étant une quinte *renversée* fournit un moyen d'accorder presque aussi sûr. L'observation est générale et s'applique au reste de l'opération décrite.

Pour la construire, les Anciens procédaient comme nos luthiers : tout instrumentiste, au temps d'Eschyle ou au nôtre, pour accorder cet instrument, aura recours au moyen immuable, universel, à l'étalon par excellence, la Quinte, que la nature semble avoir créée pour être, dans l'art de tous les temps et de tous les pays, l'ordonnatrice des sons musicaux.

A ce la_2 central les Grecs attribuaient un rôle si important qu'ils le dénommèrent la MÈSE, la corde du milieu, exprimant par là non seulement sa position (thétique), mais sa fonction (dynamique). Le la_2 est pour eux l'ombilic du système sonore. « Pourquoi, se demande Aristote (*problème* XXXVI), lorsque la Mèse est dérangée de son accord, les autres cordes, elles aussi, sonnent-elles faux, sinon parce que, pour toutes les cordes, la tension est réglée par la Mèse [1] ? »

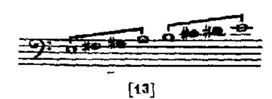
A la mèse se rattachent étroitement les deux *mi*, « compréhensifs » de l'octave, et le *si*. Ces quatre sons constituent l'ossature fixe, essentielle, de l'échelle musicale, et, suivant la belle expression d'Aristote, « le Corps de l'Harmonie [2] ». Non pas que les autres degrés de l'échelle soient moins intimement reliés au *la* par consonances. Mais on verra bientôt que, à la différence de notre gamme, les échelles grecques toléraient des flottements dans le réglage des sons autres que *mi, la, si, mi*,



[12]

lorsque le diatonique naturel n'était point pratiqué. Or, même dans ce cas, c'est-à-dire lorsque les Grecs faisaient subir à leurs gammes les plus étranges déformations, ils décrétaient immuable le Corps de l'Harmonie et le constituaient gardien des consonances fondamentales.

Une coïncidence existe entre cette ossature du MODE DE MI antique et les notes tonales de notre Majeur Moderne; et, fait remarquable, les degrés armés de ♯ dans notre gamme de *mi majeur* [= gamme d'*ut majeur*] sont précisément ceux qui pouvaient, chez les Hellènes, lorsque le Diatonique naturel était rejeté comme *trop naturel*, prendre diverses intonations :



[13]

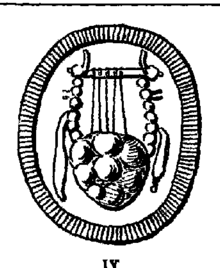
D'ailleurs, dans cette gamme moderne comme dans le mode antique, le Ier, le IVe, le Ve et le VIIIe degrés limitent deux à deux les tétracordes.

On n'insistera pas ici sur ces coïncidences, qui ne sont pas fortuites, qui impliquent des lois supérieures, antérieures à tout système musical, et qui sont relatées seulement pour que le lecteur y trouve une mnémotechnie provisoire.

1. Voir le commentaire de Gevaert, *Probl. music. d'A.*, p. 188 sqq.

2. Le mot *harmonie* signifie, en grec, *série mélodique coordonnée!* — Il arrive très souvent que les termes français dérivés expriment tout autre chose dans notre langue. C'est ainsi que le mot *symphonie* (voir l'épigraphe de ce chapitre) doit se traduire par *consonance*. Ces difficultés terminologiques sont nombreuses.

3. M. Francisque Greif, dont les deux premières études sur la musique grecque (*Revue des Études Grecques*, 1909) font pressentir l'opinion là-dessus, annonce qu'il exposera prochainement une solution satisfaisante. Le sera-t-elle sur tous les points?



IV

Lyre fruste, pentacorde, vue sur la face postérieure. Exécution assez fantaisiste : aspect singulier des cornes. Les vagues banderoles qui pendent à droite et à gauche sont sans doute un *baudrier*, dont les citharistes plus loin feront comprendre l'usage, et le cordonnet du *plectre*. — Intaille de l'époque gréco-romaine. — *Cabinet des Médailles.*

4. Le « diatonique vulgaire », celui que Pythagore et ses disciples mensurèrent, resta, pendant toute l'Antiquité, le seul régime musical d'une majorité. Et il ne faut pas croire que cette majorité se recrutât seulement dans la foule illettrée. Platon semble ne pas avoir admis d'autre échelle que celle qui procède par tons et demi-tons. Il faut poser en fait, au début de cette étude, qu'il y eut en Grèce deux arts musicaux parallèles, celui du « vulgaire » — sans que le mot soit ici péjoratif, car il implique simplement l'ignorance des subtilités et des artifices chers aux professionnels — et celui des musiciens de métier ou des dilettanti très renseignés. Or celui-là précéda celui-ci et ne cessa point de lui coexister. Reprenons donc la formule modale qui en fut, pour Pythagore, Platon et pour la foule, l'invariable et sacré principe, en l'allongeant, au grave, d'une quinte; à l'aigu, d'une quarte. Il en résultera le diagramme suivant :

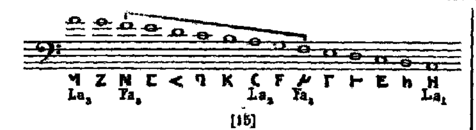


[14]

série diatonique d'une longueur de deux octaves, qui correspond, à une tierce près, à l'étendue générale des voix d'hommes diverses, mises bout à bout. C'est, en effet, sur les dimensions totales de la voix masculine que l'échelle type des Grecs a été établie, non seulement pour les voix, mais pour les instruments. On ne s'explique certaines particularités de la notation et de la théorie que si l'on a présent à l'esprit ce diagramme essentiel. Il faut, pour qu'il coïncide avec l'étendue réelle de nos voix d'hommes actuelles, lui faire subir une transposition d'une tierce (mineure) environ, au grave. Car, dans les interprétations admises jusqu'ici [3], le diapason des Anciens est d'un ton et demi plus bas que le nôtre; et il ne faut jamais l'oublier, lorsque l'on opère une transcription séméiographique, d'après le système de Bellermann-Gevaert.

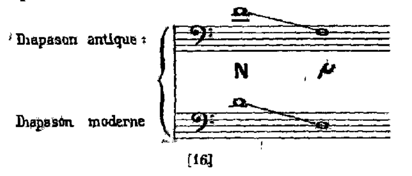
5. Ce diagramme [14] était, dès le milieu du VIIe siècle, exprimé par la notation suivante [4] :

4. Ce sont là, comme on peut le voir par plusieurs signes, des lettres qui nous paraissent droites. M. Greif prétend qu'à l'époque où la notation fut codifiée par les Harmoniciens, disciples de Polymneste, Sacadas et Lasos, les lettres droites étaient le retournement de celles-ci, et il propose, comme Hugo Riemann, une série différente de signes primitifs. Le résultat aboutit à une simple transposition. (*Revue des Études Grecques*, tome XXII, n° 97.)



[15]

empruntée à un alphabet archaïque (?). Il importe de retenir immédiatement la figuration de la mèse, du fa_3 et du fa_3, ces deux dernières cordes délimitant l'octave moyenne des voix masculines, au diapason antique :



[16]

Cette octave jouait un rôle important dans la pratique musicale des Anciens.

Bien que chacun de ces caractères pseudo-alphabétiques ait sa valeur précise, sa hauteur absolue, et qu'il soit possible de conjecturer que, très anciennement, le Diatonique vulgaire eût recours à leur seul emploi et représentât, par exemple, l'octave de mi par la série séméiographique :

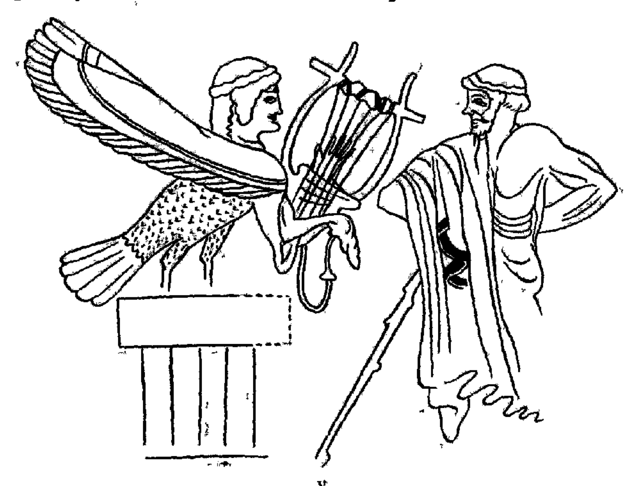


[17]

l'histoire de la notation grecque ne permet point de remonter à cet usage graphique très simple. Dès la fin du VII[e] siècle, le Diatonique vulgaire s'exprime par des moyens plus compliqués et qui correspondent aux particularités de la théorie, artificielle, dès lors et depuis en honneur. Il ne conserve que 6 de ces signes et remplace le second, dans chaque tétracorde (en montant) par un étrange substitut[1], sur la nature duquel la suite de ce traité fixera le lecteur :

[18]

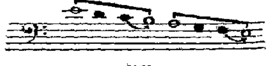
L'étude de la notation est capitale, dans l'histoire de la musique grecque. « Beaucoup de bizarreries de la doctrine harmonique ont leur unique source dans les signes musicaux et ne trouvent qu'en eux leur explication[2]. »



V

Lyre fruste, hexacorde. On voit que les cordes ne sont point ici fixées au *joug* par des chevilles, mais qu'elles s'enroulent autour de lui, séparées les unes des autres par des renflements de la traverse, qui maintiennent l'écartement entre elles. La main gauche de la Sirène est active et *pince* les cordes ; la main droite tient le *plectre*, dont le cordonnet forme boucle tombante. Le musicien est ici une Sirène funéraire. Elle est debout sur un tombeau et elle mêle « la douceur de son chant aux plaintes du thrène ». Démon redoutable jadis, la Sirène est devenue compatissante aux hommes, et elle vient distraire le mort de son éternel ennui. En face de celle-ci se tient un vieillard, parent ou ami du défunt, qui rend visite au tombeau. (Voy. Max. Collignon, *les Statues funéraires dans l'art grec*, p. 80-81.) — Vase en forme de lécythe, à fond blanc, de la première moitié du V[e] siècle av. J.-C., publié par Collignon, *op. cit.* — *British Museum ;* catalogue de Walters, III, B, 651.

6. Considéré par les Modernes, ce diagramme [14] et [15] se diviserait en deux octaves. Pour les Anciens il n'en était pas ainsi, et l'échelle musicale était fragmentée d'une autre manière. Ils légiféraient que tout intervalle, à partir de la tierce mineure, peut devenir un « système » dans lequel le demi-ton se déplace ; et que le système fondamental, générateur de toute échelle, était la Quarte consonante. Ils légiféraient aussi que parmi les trois formes de la quarte, spécifiées par la place du demi-ton, la quarte par excellence avait le demi-ton au grave. L'octave mi-*Mi* en contient deux :



[19]

Il semble que l'explication de ce choix soit la sur

1. C'est le signe de gauche, mais *couché*.
2. Gevaert, *Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 358.

vante : les mélopées helléniques, dans leurs formules conclusives, manifestement « descendent ». De là une manière traditionnelle et, à la longue, impérieuse, de situer la sensible au grave, puisque le son le plus bas exerçait, apparemment, une attraction sur son voisin. Nous verrons plus loin que cette attraction étendait ses effets *jusqu'au voisin du voisin* et qu'il se produisait, à l'intérieur de chaque tétracorde, un resserrement des deux sons médians contre le son de base :



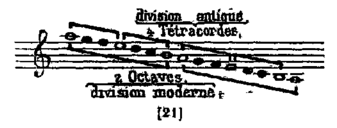
[20]

A de telles habitudes correspond normalement la forme diatonique où le demi-ton, dans chaque tétracorde, est à la troisième place, à partir de l'aigu.

Quant à l'importance de la quarte, il faut croire que cet intervalle limita l'étendue des mélopées primitives. Les discussions physico-philosophiques des Pythagoriciens expliquèrent après coup l'organisme du tétracorde et le confirmèrent dans ses dignités.

L'orientation de l'échelle vers le grave est donc, dans la musique grecque, constitutive. Dorénavant, et pour nous conformer à l'usage des théoriciens de l'Antiquité, nous présenterons les diagrammes systématiques sous la forme descendante ; et, pour faciliter la lecture, ils seront transposés en clef de *sol* : les lignes supplémentaires se trouveront ainsi supprimées.

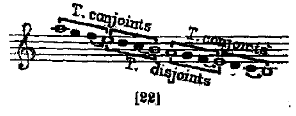
7. De ce que la quarte est théoriquement le système générateur, il résulte que l'échelle générale doit se résoudre à n'avoir plus toute l'étendue indiquée plus haut :



[21]

Le *la* d'en bas, qui complète l'octave grave, est, au sens antique, supplémentaire. Admis à figurer au tableau, par symétrie, il s'appelle la « note ajoutée » (proslambanoméne) pour bien marquer qu'il est en dehors des tétracordes vénérés.

Le vrai diagramme est celui-ci :

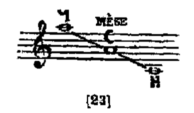


[22]

qui est fait de deux systèmes de tétracordes conjoints[1] deux à deux, séparés par un « ton disjonctif » (*si-la*).

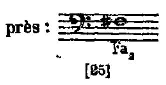
L'octave *mi-Mi* occupe donc le centre absolu de cette échelle générale. Elle est à cheval sur la Disjonction ; fait important, car il aura pour résultat d'engendrer à cette place même un mécanisme modulant qui sera décrit plus loin (10).

Le précédent exposé permet d'ébaucher l'histoire de ce système général. L'origine en est l'octave *mi-Mi* considérée beaucoup moins comme une octave que comme la juxtaposition des deux tétracordes *semblables* : [*mi, re, ut-si*] et [*la, sol, fa-mi*]. L'extension de cette octave se fit par l'adjonction à l'aigu et au grave d'un tétracorde conjoint. L'*ajoutée* ne fut que le pendant symétrique du son le plus aigu par rapport au *la* central, qui devint, grâce à elle, le véritable centre, le milieu ou Mèse[2] du système :



[23]

Il ne faut pas oublier que la hauteur vraie de la *Mèse* est :



[24]

ou, au diapason moderne, à peu près :

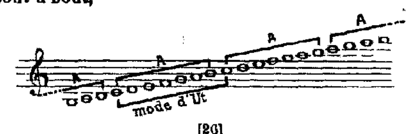
Fa₂

[25]

8. Ainsi l'octave n'est point le système générateur de l'échelle musicale grecque. Les tétracordes ne s'associent pas deux à deux pour former une octave, mais quatre à quatre pour en former *deux, moins un ton*.

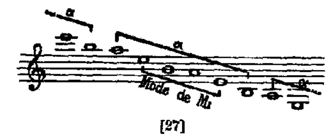
Pendant longtemps cette étendue sonore de 14 degrés fut suffisante pour tous les besoins musicaux. Lorsqu'il lui arriva d'être dépassée, les procédés de notation et de nomenclature employés pour exprimer les sons débordants confirmèrent la doctrine primitive. On va le voir.

Tandis que pour nous les « phénomènes musicaux » renaissent d'octave en octave, semblables entre eux, par la juxtaposition des octaves (A, A, A...), bout à bout,



[26]

chez les Grecs la série sonore, dont les éléments sont indissolublement liés entre eux, est singulièrement plus longue et plus compliquée [15]. Elle renaît (α, α, α ...) de double en double octave :



[27]

et elle n'est compréhensible, à l'encontre de la nôtre, où la division tétracordale est tout à fait secondaire, que si on la résout en une double paire de tétracordes associés.

On ne devra pas s'étonner que dans la série hellénique (α) les mêmes noms ne puissent s'appliquer à des sons séparés par une distance d'octave. Cette distance, qui est pour nous un repère essentiel, ne constitue point pour les Grecs un jalonnement uniforme. Leur diagramme sonore a une longueur de 14 degrés diatoniques : c'est dire que 14 noms différents leur sont attribués.

La MÈSE sert de point d'origine à la nomenclature. Elle est la *moyenne* par essence. Le tétracorde auquel

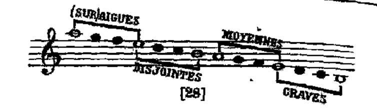
---

1. Deux tétracordes sont dits *conjoints* lorsque le son le plus aigu de l'un sert de son grave à l'autre. Séparés par un ton, ils sont *disjoints*.

2. Mèse, corde moyenne = corde du milieu.

elle appartient prend le nom de T. DES MOYENNES. Celui-ci a pour conjoint, au grave, le T. DES GRAVES.

Au-dessus de la Disjonction se trouve le T. DES DISJOINTES, lequel a pour conjoint, en haut, le T. DES HYPERBOLÉES ou des SURAIGUES ;



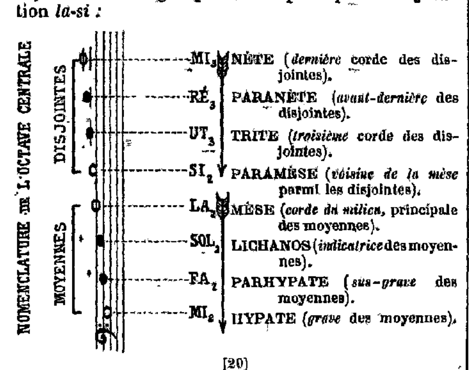
[28]



VI

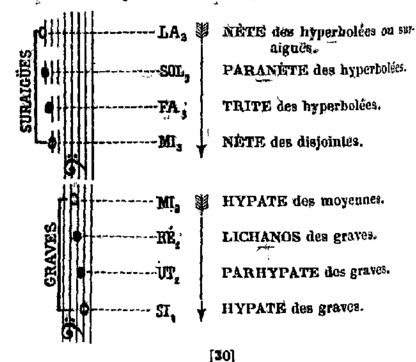
Lyre fruste, heptacorde, tournée du côté de la face antérieure : les images VIII et IX, analogues, montrent le dos de la carapace. Ici l'on voit très nettement le *cordier*, auquel sont fixées les cordes, le *chevalet* qui les soulève et le *plectre*, attaché à la corne de droite par un cordonnet de laine rouge, et qui semble accroché au chevalet. Une houppette de laine orne le plectre. Les *chevilles* d'accord, ici plutôt des *rouleaux*, ne sont pas en nombre égal à celui des cordes; simple inadvertance sans doute. — Amphore à figures rouges, de la première moitié du v[e] siècle avant J.-C. Le personnage ci-dessus, éphèbe couronné de myrtes, est poursuivi par Eos (l'Aurore) ailée. Dans le champ, l'inscription ΚΑΛΟΣ ΧΑΛΜΙΔΕΣ. — Collection de Luynes, *Cabinet des Médailles;* catalogue de Ridder, n° 362.

9. Le centre de ce diagramme [28] est l'octave de MI. C'est à cette région que s'appliquent les *noms* individuels des sons. Ils sont, comme les sons eux-mêmes, répartis en deux groupements séparés par la disjonction *la-si* :



[29]

Les noms des sons, dans les deux autres tétracordes, celui des Suraiguës et celui des Graves, sont les mêmes, pour la désignation du rang, que dans le tétracorde conjoint. On lira donc :



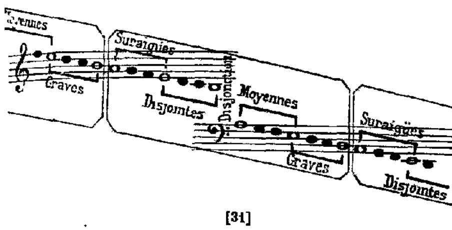
[30]

Quant à la corde *ajoutée*, le la_1 (proslambanomène), elle ne gardait cette désignation que si elle n'était point dépassée en bas par des sons plus graves. Lorsque l'étendue primitive de 14 sons fut insuffisante vers le grave, le la_1 fut considéré comme la nète des

1. La désignation de cette corde (trite = troisième) indique l'orientation descendante du diagramme.

Suraiguës d'un nouveau système semblable au premier, et qui était sa réplique à la double octave grave.

De même, au-dessus du *la*, on admit la réplique, à la double octave aiguë, du tétracorde des Graves, et le si_3 devint l'hypate des Graves. La figure 31 rend clair ce mécanisme singulier :

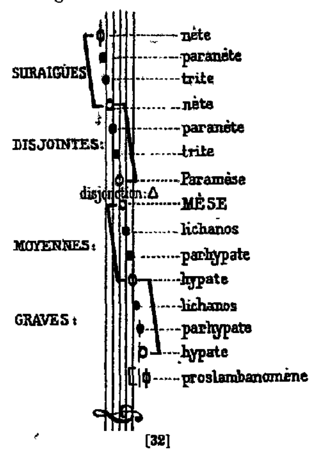


[31]

Pour comprendre une mélopée grecque, il est indispensable de lui appliquer son régime des IV tétracordes, liés entre eux invariablement et qui donnent, chacun pour sa part, son caractère spécial à la région mélodique correspondante.

L'octave centrale *mi-Mi*, représentative du mode dorien, l' « harmonie » nationale par excellence, se trouve divisée en 2 tétracordes par la Disjonction *la-si*. Celle-ci est un « lieu musical » important, auquel s'adapte un mécanisme modulant très usité (10). Aussi peut-on dire que la Disjonction est non seulement le centre de figure du diagramme sonore, mais le pivot de la modalité fondamentale.

Un tableau d'ensemble va présenter la nomenclature de ce diagramme :



[32]

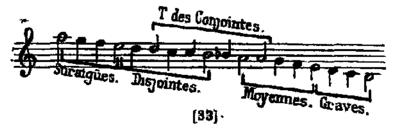
On peut, pour la mnémotechnie, remarquer que de part et d'autre de la Disjonction (*paramèse* et MÈSE) deux groupements de 3 vocables (nète, paranète, trite, à l'aigu — lichanos, parhypate, hypate, au grave) se font pendant. Il faut constater aussi que la nète des DISJOINTES est en même temps la quatrième corde des SURAIGUËS, de même que l'hypate des MOYENNES est aussi la première corde des GRAVES.

Conservons ces désignations; elles sont de commodes étiquettes. Mais il vaut mieux traduire *lichanos* par « indicatrice », et ce terme sera justifié par le rôle que joue la corde dans la détermination du « genre » (14).

10. Il manque à cet exposé un aperçu essentiel : à ces quatre tétracordes, en effet, ne se limite pas le système-type établi par les Grecs pour la coordination des sons. Tel qu'il vient d'être décrit, le diagramme constitue le GRAND SYSTÈME PARFAIT. Il était complété par l'adjonction d'un 5e tétracorde intercalaire et s'appelait alors SYSTÈME IMMUABLE OU S. NON MODULANT. Il devenait apte, en dépit de son nom, et par une contradiction apparente, à moduler d'une quarte, vers l'aigu, si le musicien voulait momentanément abandonner le ton initial.

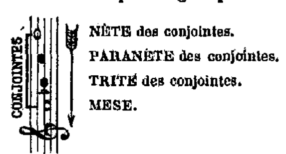
On insérait dans le régime tétracordal déjà décrit, et en prenant le *la* comme base, un système de quarte pareil aux quatre autres. De là, apparition du *si*♭, caractéristique de la modulation à la sous-dominante. Ce *si*♭ coexiste à côté du *si*♮ et se trouve mis ainsi à la disposition du musicien.

La figure ci-dessous rend compte de cette insertion :



[33]

Les noms attribués aux sons, dans ce tétracorde intercalaire, sont individuellement les mêmes que dans les tétracordes plus aigus que la Disjonction :



[34]

et cela en dépit de l'origine des Conjointes, qui ne sont après tout que la transposition des Moyennes. L'*ut* et le *ré*, dans le Système Immuable, ayant une double fonction, suivant qu'ils appartiennent au tétracorde des Disjointes ou à celui des Conjointes, ont aussi deux appellations.

On remarquera enfin que, dans le cas où le tétracorde des Conjointes est employé, l'octocorde *mi-Mi* se trouve momentanément réduit à n'être qu'un heptacorde :



[35]

Le mécanisme qui opère cette transformation est un des témoignages de fait les plus probants en faveur de l'antériorité de l'octocorde. C'est de l'octocorde « octavié » que l'heptacorde est sorti, et non l'inverse. Les mélopées enfermées dans les limites de sept sons diatoniquement conjoints paraissent avoir été nombreuses ; mais il n'y a aucune raison de croire qu'elles soient primitives. « Les sons qui forment des consonances étant les seuls que l'oreille humaine puisse déterminer avec précision, et que l'organe humain puisse entonner spontanément, c'est par un enchaînement de quintes, de quartes et d'octaves que tous les peuples ont découvert, et qu'ils retrouvent continuellement la série entière des sons musicaux[1]. »

1. GEVAERT, *Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 177 sqq. Sur l'accord de la lyre à 7 cordes, voy. *ibid.*, p. 182, 184, 186 ; cf. p. 93-4.



VII

Lyre fruste, heptacorde, tournée vers la face. Il faut regarder le vase à jour frisant pour distinguer le *plectre* que la femme tient de la main droite, et qui n'a pas été reproduit ici. De la main gauche la musicienne *pince* les cordes, tandis que de l'autre main elle s'apprête à les *gratter*. L'alternance ou la combinaison des deux modes d'attaque étaient réglées par le style des divers genres musicaux. On s'accorde à croire que la main gauche exécutait un accompagnement contrapontique (à *une* partie) ou harmonique (*Symphonies* seules), tandis que le chant était réservé au plectre de la droite (cf. XXXIII). Un *baudrier* devait fixer l'instrument soit au poignet gauche (cf. image XIII, et plus loin les citharistes), soit au cou de la musicienne, pour permettre à la lyre de prendre la position horizontale. — Coupe à figures rouges, de la première moitié du v[e] siècle avant J.-C. A gauche de la femme, un réchaud; à droite, un autel. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 581.

11. L'explication de l'antinomie qui existe entre l'étiquette du Système Immuable et ses fonctions modulantes doit résider dans le fait, confirmé jusqu'ici par les monuments, qu'à l'intérieur d'une période musicale, aucune autre modulation « passagère » n'était admise que la modulation à la quarte aiguë[1]. Et encore n'était-elle effectuée que dans le tétracorde des Moyennes, qui se trouvait, ainsi qu'on l'a vu, transposé vers l'aigu. Momentanément la fonction de la mèse passait du *la* au *ré*, et l'hypate des Moyennes remplissait l'office d'hypate des Graves. Or, c'est là, dans notre langage et pour notre oreille, une véritable modulation à la sous-dominante. Elle était dans l'art grec si fréquente et si exclusive qu'on s'habitua à considérer le tétracorde des Conjointes, son moyen mécanique, comme le frère-né des quatre autres. En réalité il était, dans la famille tétracordale, un intrus. Mais on l'adopta. Pour mieux marquer ses droits exclusifs à la communauté, et pour mieux poser l'interdiction de toute modulation autre, on proclama le système dans lequel on l'avait introduit : « immuable. » Cette qualification ne doit pas donner le change : les Grecs employaient — dans des limites sévères, il est vrai, — la modulation à la sous-dominante, aussi souvent que les Modernes exploitent la modulation à la dominante.

On trouve ainsi, dans la pratique et dans la terminologie des Anciens, une confirmation des règles de prudence édictées par les Modernes pour l'emploi de la modulation à la sous-dominante. Sa fadeur redoutée nous la fait souvent reléguer à la fin d'une pièce. Là elle s'associe très bien au ton principal, dont elle n'est plus que l'humble acolyte. C'est ainsi que le plus souvent la traite J.-S. Bach.

Parce que les Grecs eux-mêmes eurent la notion de cette dépendance, ils ont jugé la modulation passagère à la sous-dominante indigne du nom de « métabole » (= modulation), et ils ont donné droit de cité au tétracorde des Conjointes dans un système dit « non modulant »[2]. Les mêmes causes qui rendent la sous-dominante dangereuse dans la Tonalité moderne ont décidé de son installation permanente dans la *modalité* hellénique. On trouve dans les cantilènes liturgiques du Moyen Age la survivance de cette pratique des Anciens.

12. Si l'on prend, en le transposant d'une octave à l'aigu, le diagramme que les Grecs estimaient suffisant à la représentation de tous les sons utilisables, abstraction faite de l'*ajoutée* au grave, et si l'on découpe dans cette série diatonique toutes les octaves incluses, on obtient les sept espèces suivantes, toutes différentes, par suite du déplacement des 1/2 tons dans l'intérieur de ces échelles partielles :



[36]

L'octave *mi-Mi* occupe le centre du tableau. Au-dessus et au-dessous d'elle trois octaves se disposent : *fa-Fa, sol-Sol, la-La,* en haut; *ré-Ré, ut-Ut, si-Si,* en bas. Cette octave maîtresse, représentative du Mode Dorien, est apparentée étroitement avec celles qui sont situées aux deux extrémités de la figure :



[37]

Les sons compréhensifs[3] font, dans ces trois formules, partie du Corps de l'Harmonie (8), cette ossature essentielle que les figures [27] à [32] mettent en évidence.

Au contraire, les octaves



[38]

s'appuient sur des sons intercalaires dépourvus de

1. Un des hymnes delphiques montre pourtant une modulation passagère à la quarte inférieure; mais il ne faut pas oublier que ce sont là des monuments d'assez basse époque.

2. Toutefois ils ont pratiqué de véritables modulations, non passagères, à la sous-dominante, en passant d'une strophe à une autre, d'une section à une autre section, dans le cours d'une pièce longuement développée. (Cf. hymne delphique, p. 517 et suiv.)

3. C'est-à-dire ceux qui limitent et enferment les divers sons contenus dans l'octave.

fixité. Sans empiéter sur la théorie des Modes, qui viendra à son heure, il convient d'installer dès maintenant l'octave *mi-Mi* dans ses préséances, et de voir en elle le pivot du mécanisme modal. Chaque mode, en effet, est figuré par l'octave qui exprime, en abrégé et schématiquement, sa formule mélodique caractéristique. Au centre du système est le mode de MI; aux deux extrémités et apparentés avec lui[1], le mode de *La* et le mode de *Si;* dans les régions intermédiaires, le mode de *Sol*, le mode de *Fa*, le mode de *Ré* et le mode d'*Ut*[2], qui constituent un groupement naturel en opposition formelle avec le premier (192).

Dans l'octave hellénique par excellence, *mi-Mi*, c'est la Mèse qui joue le rôle de pivot. Elle avait dans la théorie comme dans la pratique une importance capitale; elle était vraiment l'ombilic de tout le système musical des Grecs. A la hauteur absolue près, voici sa place :



[39]

Ce la_2 joue constamment le rôle d'un jalon sonore essentiel. Nous « donnons le *la* » dans un sens plus restreint. Pour nous le *la* n'est qu'un diapason, un son déterminé avec exactitude en vue de l'accord des voix ou des instruments. Pour les Anciens le LA est une corde conductrice dont l'emploi permanent constitue à la fois un repère pour l'oreille, une réduction à l'unité pour l'esprit.

Les trois dispositifs de l'ancienne lyre à sept cordes, la « phorminx dorienne[3] », étaient, semble-t-il, les suivants[4]. Le premier :



[40]

obtenu par les opérations suivantes :



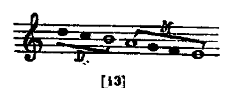
[41]

On descend alors l'*ut* d'un 1/2 ton en le faisant consonner de quinte avec l'hypate *mi :*



[42]

Le second dispositif :



[43]

était obtenu par les opérations :



[44]

et destiné aux mélopées nombreuses qui ne touchaient pas à la note;

Le troisième :



[45]

provenant du réglage :



[46]

Dans les trois cas la Mèse (LA) reste la corde centrale de l'instrument, en relation de quarte juste avec l'hypate *mi.* D'ailleurs le tétracorde des Moyennes, au grave, demeure invariable.



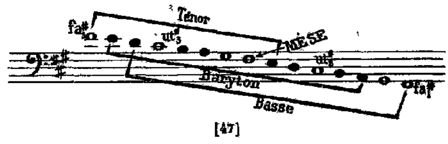
VIII

Lyre fruste, octocorde, montrant les écailles, stylisées : l'instrument présente sa face postérieure, convexe, dont les cythares adopteront le principe. Cf. images I, II, IV, XI, XX, XXIII, XXIX. Les *chevilles*, ou mieux les *rouleaux*, sont en nombre égal à celui des cordes. Le *plectre* est attaché à l'une des cordes par un cordonnet rouge et orné à la poignée d'une houppette en laine, de même couleur. Ne serait-ce point un de ces plectres en cuir durci, taillés par le savetier, dans un Mime d'Hérondas? (Paul Girard.) — Amphore à figures rouges de la première moitié du Ve siècle av. J.-C. Inscription : ΚΑΛΟΣ ΟΙΟΝΟΚΛΕΣ. Même sujet que VI. — *Cabinet des Médailles;* catalogue de Ridder, n° 358.

1. Les raisons diverses de la parenté seront exposées plus loin.
2. Le mode de *Ré* et le mode d'*Ut* sont obligés, dans l'art grec, de changer d'etiquette. Idem le mode de *Si.*
3. PINDARE, *Olympiques*, I, 25.
4. Transposition d'une octave à l'aigu.

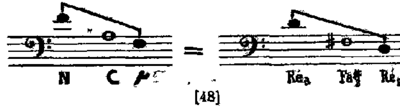
13. Mais la Mèse n'est pas seulement la corde directrice de l'accord des lyres et des cithares, « l'élément connectif des sons successifs[1] », « l'agent connectif de toutes les formes mélodiques de l'octave[2] » ; elle est, en tant que degré moyen de l'échelle type, un son fréquent dans toute mélodie « bien faite », dit Aristote[3].

L'une des raisons de cet usage tient à la place que la Mèse occupe, absolument, au centre du parcours de la voix d'homme. En effet, si l'on ramène au diapason moderne ce point central, en baissant d'un ton et demi tout le diagramme des sons, on obtiendra, pour le parcours du registre masculin, depuis le grave de la Basse jusqu'à l'aigu du Ténor, le schème :



[47]

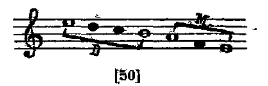
L'octave commune aux trois voix est $ré_3$ — $ré_2$, et le $fa\sharp_2$, centre de la double octave, Mèse au sens antique, occupe la place équivalente à celle du la_2 dans les diagrammes [15], [29], etc. La théorie des tons (27) oblige à installer sur *fa♯* le son le plus grave de la voix de basse chorale chez les Anciens, et l'on est amené à admettre que la Mèse « sonnait en réalité comme notre $fa\sharp_2$ », seule condition qui permette à l'octave moyenne, commune aux trois voix d'hommes, de coïncider avec « une octave accessible à nos barytons, à nos ténors et à nos basses[4] ». Donc



[48]

De là, nécessité d'une transposition à la tierce mineure grave, permanente, pour toute transcription de musique hellénique dans notre écriture moderne. C'est contre cette transposition que s'insurge M. Francisque Greif, mais la correction qu'il propose (transposition d'une tierce majeure) ne donne pas la solution rigoureuse du problème, si l'on se réfère au diapason normal des voix.

14. Avant de mettre le lecteur en contact avec les monuments musicaux conservés, il importe de l'avertir des modifications subies, dans certains cas, par la formule essentielle, représentative du Mode Dorien :



[49]

Construite par le moyen des consonances parfaites (quinte, quarte et accessoirement octave), cette gamme indigène est empruntée au Diatonique vulgaire, universel. Elle reste seule en usage dans l'art public. C'est elle que les Athéniens entendaient au théâtre, au temple, dans les chants processionnels, dans les cantates lyriques. De même que tous les Occidentaux fredonnent *ut ré mi fa sol la si ut*, et retrouvent ce schème, fondement de leur musique, sous le revêtement sonore le plus riche, tous les Hellènes, depuis les confins de la Macédoine jusqu'aux extrémités de la Laconie, savaient chanter *mi ré ut si la sol fa mi*. La suite de cette étude montrera les virtuoses de l'Antiquité acharnés, d'accord avec les théoriciens, à couper leurs tons en quatre, voire en un plus grand nombre de fort vilains petits morceaux ; mais ces subtilités, réservées aux initiés, n'ont jamais fait oublier l'origine consonante de la langue musicale. En dépit de la notation, qui les consacrait, elles sont restées lettre morte au plus grand nombre.

Provisoirement, il faut faire abstraction de cette science artificielle, et s'en tenir à la pratique courante, en indiquant, indépendamment de toute théorie, les transformations que certains tétracordes pouvaient subir. Le musicien, en effet, même lorsqu'il s'adressait à la foule illettrée, à celle qui chantait *mi ré ut si la sol fa mi*, avait le droit d'apporter à cette formule des changements de diverse nature. Ils n'étaient point tels d'ailleurs que la formule fût abolie, puisque dans tous les cas subsistaient intacts les sept sons :

[50]

Cela revient à dire que, pratiquement, le tétracorde des Moyennes seul était modifié. Ses modifications étaient de deux sortes : par « enharmonie » et par « chromatisme ».

L'Enharmonique et le Chromatique sont, avec le Diatonique, les trois « genres » de gammes employés par les Grecs.

Dans le (genre) Diatonique, la succession des sons se fait, d'un bout à l'autre de l'échelle, à travers tous les tétracordes, par tons et demi-tons :



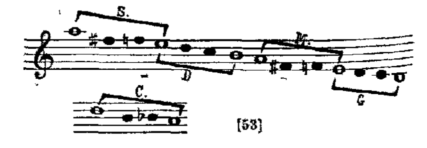
[51]

En Enharmonique, le tétracorde des Moyennes — et par conséquent le T. des Conjointes — et celui des Suraiguës devenaient défectifs : l'indicatrice et la paranète étaient supprimées :



[52]

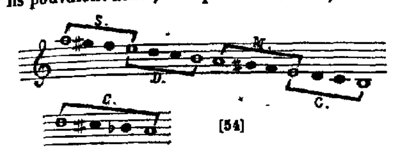
En Chromatique les mêmes tétracordes, Moyennes, Conjointes et Suraiguës, prenaient la forme suivante :



[53]

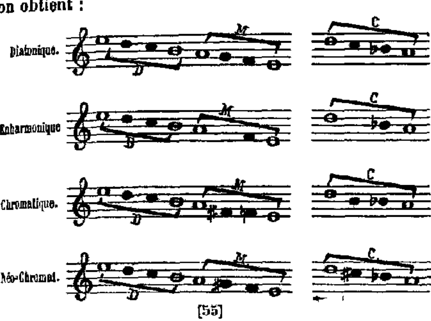
1. GEVAERT, *Problèmes d'Aristote*, p. 194.
2. *Ibid.*, p. 196. L'explication de cette formule est donnée par le tableau qui se trouve à la même page.
3. *Problème* 20, *ibid.*, p. 37.
4. GEVAERT, *Mélopée antique*, p. 285. Telles sont du moins les nécessités imposées par le procédé de lecture imaginé par Bellermann et dont les avantages sont tels que, à la suite de Gevaert, je l'adopterai ici.

Ils pouvaient aussi, exceptionnellement, devenir



[54]

En isolant l'octave *mi-Mi*, figuration abrégée du mode dorien, et en l'écrivant sous ses quatre formes, on obtient :



[55]

15. Or, l'octave centrale *mi-Mi* n'allait point sans son cortège de tétracordes accessoires. Il faut bien se garder de séparer les cinq associés si l'on veut entendre la musique grecque. Et il suffit de jeter un coup d'œil d'ensemble sur les schèmes [52] à [54] pour voir que Moyennes et Suraiguës d'une part, Graves et Disjointes de l'autre, sont semblables. Les Suraiguës sont réplique, à l'octave supérieure, des Moyennes. Les Disjointes sont réplique des Graves. Du moins paraît-il en avoir été presque toujours ainsi dans les compositions vocales. La théorie des Genres, exposée plus loin dans ses grandes lignes, apportera des complications à ces notions. Pour l'instant le lecteur peut s'en tenir à l'essentiel et faire aux monuments l'application des pratiques simples énumérées ci-dessus.

La plupart des fragments musicaux conservés appartiennent au Mode Dorien, comme il est naturel, puisque son usage était prépondérant. Cela permet de procéder comme les maîtres de musique au temps de Platon et d'Aristote, et, pour se familiariser avec l'art hellénique, de se confiner dans le régime sonore dont la gamme *mi ré ut si la sol fa mi* est la populaire expression. Il sera plus facile, par la suite, d'aborder l'étude des autres modes, qui tous se repéraient sur le Mode Dorien.

Voici la représentation graphique des quatre octaves précédentes dans la pratique vocale :

DIATON.

ENHAR

CHROM.

NÉO-CHR.

[56]

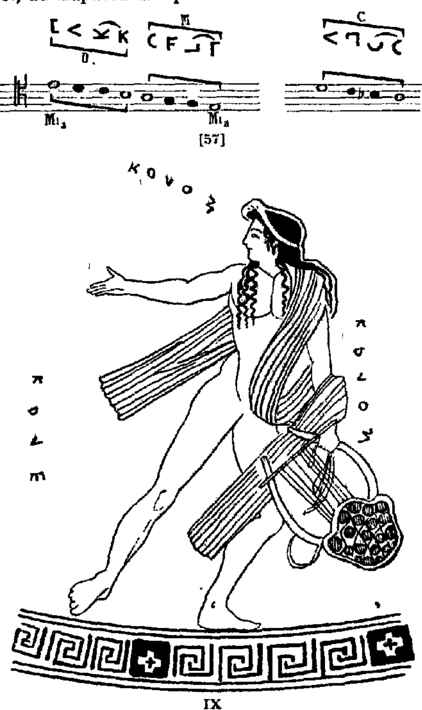
On peut en conclure dès maintenant que, dans chaque tétracorde, la sensible descendante [19] est transcrite par une lettre couchée, la lettre dite droite étant réservée pour le degré voisin inférieur ; cette relation marque, dans la pratique vocale, la distance des degrés séparés par un demi-ton, à la base de chaque tétracorde. En dépit de la théorie séméiographique (36), c'est donc par un 1/2 ton diatonique qu'il faut traduire les intervalles (⋉ K et ∟ Γ).

N. B. Aucune des pièces suivantes n'est, dans la forme où elle nous est parvenue, transcrite à la hauteur mi_3-mi_2. Cette octave n'est adoptée, en la transposant elle-même d'une octave à l'aigu, que pour permettre au lecteur de se familiariser avec la pratique des diagrammes antérieurement construits, et pour lui donner, avant même que l'explication du système soit fournie, une certaine idée de la notation. Les exemples suivants ne sont présentés ici qu'à titre de « solfèges » élémentaires.

La hauteur réelle des sons exprimés par les signes est, au diapason antique :

Mi_3 Mi_2

[57]



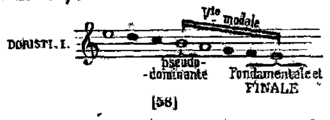
IX

Lyre ruste, octocorde. L'instrument est vu sur sa face postérieure, comme le précédent. Les huit cordes paraissent réparties en deux groupes distincts. Les *chevilles d'accord* font défaut, et les cordes sont attachées directement au joug. (Cf. image VII.) La moucheture figurant les écailles, le *baudrier* et le cordonnet du *plectre* sont d'un rouge qui tranche sur la couleur de la figure. — Amphore à figures rouges, de la première moitié du ve siècle av. J.-C. Inscription : ΚΟΛΟΣ, ΚΑΛΕ, ΚΑΛΟΣ. L'éphèbe représenté converse avec Hermès. — Collection de Luynes, *Cabinet des Médailles ;* catalogue de Ridder, n° 373.

16. Le respect des anciens philosophes, théoriciens de la musique, pour le Mode Dorien, leur faisait dire qu'il était l'Harmonie absolue. L'Harmonie est la synthèse des intervalles consonants résolue en sons successifs. L'Harmonie est engendrée par la Symphonie, c'est-à-dire, dans la langue grecque classique, par la *consonance*.

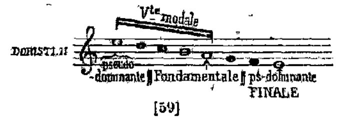
Les monuments vont révéler l'usage qui était fait de cette échelle. Il était variable. Tantôt le pivot musical était situé sur le *mi* d'en bas, qui prenait alors un rôle comparable, sinon pareil, à celui d'une tonique; tantôt il se transportait sur la mèse, le *la*. De sorte que les fonctions des divers degrés de l'échelle étaient, suivant le cas, différentes.

Lorsque le *mi* d'en bas était assimilable à une tonique, la quinte modale, caractéristique du mode, était, de haut en bas, *si-mi* :



[58]

Lorsque le *la* se substituait au *mi* et devenait pseudotonique à son tour, il entraînait avec lui, nécessairement, la quinte modale, qui devenait *mi-la* :



[59]

Dans les deux cas, ainsi que les figures 58 et 59 l'indiquent, la Finale reste la même : c'est le *mi* d'en bas qui conserve ce rôle : il lui est dévolu aussi bien lorsqu'il est *dominante* que lorsqu'il est *tonique*.

Il va de soi que l'octave-type du Mode Dorien ne marque pas les limites absolues des sons utilisés sous ce régime. Ceux-ci débordent souvent la finale, au grave, et il peut leur arriver de ne pas atteindre la nète des Disjointes. En revanche, parfois, ils la dépassent à l'aigu.

Les Grecs appelaient DORISTI l'Harmonie Dorienne ou Mode Dorien. Cette étiquette a l'avantage de couper court à des confusions que l'inadvertance du sénateur Boèce a propagées, et qui règnent encore, entre les tons et les modes.

Il faut distinguer deux Doristi, différenciées par la place que la quinte modale occupe dans l'octave-type; et l'on est amené ainsi à classer les monuments musicaux du Mode Dorien en deux séries distinctes.



X

Lyre de luthier, pentacorde. Les *bras* sont en bois courbé, grêles et de longues dimensions; à leur extrémité est fixé le *joug*, dans une gorge. L'éphèbe couché gratte avec le *plectre*, de la main droite, et paraît en même temps « accompagner » par pincement des cordes, à la main gauche. (Cf. V, XI, XII, etc.) On aperçoit le *baudrier*, qui, accroché au poignet gauche, soutient l'instrument, mais la main gauche est assez peu visible. — Coupe à figures rouges trouvée à Corinthe, attribuée à Phintias; de la première moitié du Ve siècle av. J.-C. (Cf. Klein, *Euphronios*, p. 308). — *Musée du Louvre*, salle L.

II. — LA DORISTI I [DORISTI-MI]

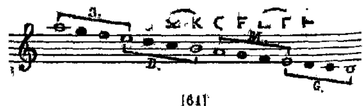


[60]

17. Le premier monument qui sollicite l'attention est un hymme attribué ou attribuable à Mésomède, musicien du IIe siècle après Jésus-Christ, et qui n'est ni le plus ancien ni le plus important des textes musicaux conservés. Il fut exhumé en 1581 par Vincent Galilée, savant helléniste, père de l'astronome, en même temps que l'hymne à la Muse et l'hymne à Némésis. Depuis trois siècles les philologues se sont exercés sur ces pièces, dont l'authenticité d'ailleurs n'est pas contestée.

La transcription suivante est celle de Gevaert. La transposition d'une octave à l'aigu a pour but de rendre comparable plus aisément la pièce avec les diagrammes présentés antérieurement.

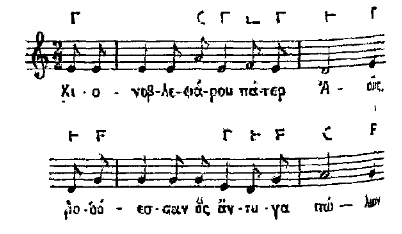
Le parcours de la mélodie est indiqué par le schème [61], où les sons employés sont figurés en notation antique :



[61]

Voir la même pièce autrement écrite et rythmée. exemple [423]. 5 03.

Hymne à Hélios.







[62]

Observations. — Le parcours de la mélodie est d'une septième mineure; la quinte modale en occupe le centre :



[63]

Remarquer le degré ajouté à l'octave modale, au grave. Pendant longtemps il fut la seule addition tolérée dans cette région.

Tous les vers, à l'exception du quatrième, se terminent sur MI, SI, ou *sol* (7 sur *mi*, 6 sur *si*, 5 sur *sol*). La superposition des trois sons, à la manière mo-



[64]

derne, inconnue des Anciens, fournit l'accord tonal et modal MI-*sol*-SI, dont la présence, latente, en maint endroit s'affirme. La signification du MI en tant que pseudo-tonique est assez claire. Et bien que, pour écouter la musique grecque, l'on doive faire abstraction des habitudes modernes, des convenances et des attractions sonores traditionnelles, il est légitime d'évoquer nos constructions tonales dans la mesure où le système musical des Grecs les pressent et inconsciemment les applique.

Gevaert observe que « la note la plus rebattue du morceau » est la tierce (pseudo-médiante). Ce fait est important; il prouve que si, dans la théorie, les Grecs ont paru considérer la tierce, majeure ou mineure, comme une dissonance, pratiquement ils l'ont employée à notre manière. Dans le concept antique le mode est le rapport qui s'établit entre le son conclusif de la mélopée et chacun des sons antérieurs. L'auteur de cet hymne a une tendresse spéciale pour la tierce.

Il termine un vers, le 4e, sur le *la*, mèse de l'octave modale, et, dans notre langage, sous-dominante de la finale-tonique. Or ce *la* fait partie du Corps de l'Har-

monie, et l'importance qu'il prend, à la ponctuation du vers, n'est pas pour nous surprendre.

L'emploi de la mèse au premier vers, où elle se trouve mise en contact avec la finale du mode,



[65]

masque momentanément le rôle vrai du *mi*, qui paraît être ici non point tonique, mais dominante, de sorte que la pièce semble s'annoncer en Doristi II : ambiguïté qui tient à l'évocation de la sous-dominante. Son emploi, au début du morceau, est peut-être une équivoque voulue. Cependant, dès le 3e vers, l'oreille est orientée vers la vraie fondamentale, et si la fin du 4e met encore la mèse en vedette, la conclusion de la première section (avant la ritournelle) sur le *mi* est naturellement amenée.

Il y a au vers 8 un semblant de modulation au relatif majeur, dirions-nous; à l'harmonie Iasti, dans le langage des Anciens (93). Elle correspond à notre gamme de sol sans fa #, et la triade formée par sa quinte modale avec médiante incluse est *sol*-si-*ré*.

Ces deux triades MI-*sol*-*si* et *sol*-SI-*ré*, égrenées mélodiquement, mais néanmoins perçues, ont pour antagoniste la triade *ré*-*fa*-LA, qui par son *fa* introduit la fausse relation de triton à chaque instant, dans le cursus mélodique :



[66]

Le vers 5 et le vers 14 font réellement entendre l'accord *ré-fa-la*, puisqu'il s'y trouve arpégé, et cet accord est en contact mélodique avec le *si* de l'une et l'autre triades mentionnées. En maint autre endroit, — notamment au vers 7, — le triton mélodique, jugé si redoutable par les polyphonistes de la Renaissance, et qui a été au contraire la délectation des Anciens, donne à la Doristi son caractère d'âpreté.

Somme toute, la Doristi II se distingue de notre mode mineur descendant par l'abaissement de la sus-tonique. On s'en rend compte en installant cette Doristi sur le *la*, porteur, dans notre musique, de la gamme mineure type : il faut un ♭ à la clef, et il n'y a jamais de sol# :



[67]



XI

Lyre de luthier, pentacorde. Le sommet des *bras* est renflé et traversé par un *joug* mince. *Chevilles* d'accord. L'exécutant se présente de profil, et l'on voit qu'il se passe de baudrier : il serre sous son bras gauche la carapace. La main gauche est active. La droite tient le plectre. — Coupe à figures rouges, de la seconde moitié du ve siècle av. J.-C. Satyre et Ménade. Celle-ci exécute des *balancés* du torse, bras étendus (Cf. *Danse grecque antique*, fig. 89 et 108-111). Emprunté à Gerhard, *Trinkschalen*, VI.

18. Qu'on ne s'y trompe pas : de tels rapprochements entre nos conceptions harmoniques, notre Tonalité et l'art des Anciens ne sont tolérables que si l'on s'en tient à des comparaisons, sans vouloir infliger jamais aux mélodies grecques l'habillage de nos accords. La découverte des faits harmoniques et leur application moderne a poussé la musique vers d'autres destinées. Le jour où la mélopée, jusque-là isolée dans l'espace sonore, s'est associé des compagnes pour former le chœur à plusieurs voix, elle a dû se soumettre à une discipline capable de créer entre les nouvelles alliées des relations de voisinage. Ce ne fut point sans sacrifices. A sa fantaisie, à son imprécision originelles, elle consentit à substituer le cadre plus étroit du régime « tonal ».

L'art homophone des Anciens, en négligeant une

part de la Résonance, — soit qu'il n'ait point reconnu l'existence du son 5 (la tierce ♮) dans la série des har-

HARMONIQUES
SON FONDAMENTAL

[68]

moniques, soit que, ayant perçu cette tierce, il lui ait, par une erreur systématique, substitué une tierce « inconsonante[1] », — en a pris à son aise avec elle : la tierce n'a joué dans le système musical des Grecs qu'un rôle secondaire. La quinte et la quarte la firent reléguer.

L'art polyphone des xve-xvie siècles a, au contraire, fait de la tierce consonante naturelle la génératrice de l'harmonie moderne, tout en consacrant les fonctions essentielles des quintes et des quartes dans la construction des échelles, et quelques-unes de leurs fonctions tétracordales. L'insertion permanente de la tierce dans la quinte a réagi puissamment sur les formes mélodiques. Peu à peu les nombreux modes des Anciens se sont vus absorbés dans une modalité unique, impérieuse, celle qui a pour schème représentatif la série *ut ré mi fa sol la si ut*, le Mode Majeur en un mot, dont le Mineur moderne n'est qu'une dérivation bâtarde.

Une pareille transformation de la langue musicale oblige à manier les mélopées antiques avec prudence. Sans parler de celles qui, par le Chromatisme, l'Enharmonie ou les Nuances, échappent par hypothèse à toute harmonisation, les mélodies diatoniques du style vocal le plus simple, telles que l'hymne à Hélios et les autres monuments conservés, y répugnent elles-mêmes. Il faut se garder, si l'on veut en saisir le caractère et en percevoir le charme, de leur infliger un *substratum* harmonique au sens moderne, de les envelopper dans une polyphonie dont l'Accord Parfait, caractérisé par la tierce naturelle, serait le facteur constant. On trouvera dans les pages suivantes l'instrumentation hypothétique ajoutée par Gevaert à certaines pièces vocales. Elle présente le maximum d'harmonisation que l'on puisse adapter aux mélopées antiques : celles-ci tolèrent quelques quintes, quelques quartes, pour assurer la justesse et repérer le mode, quelques autres intervalles « de passage ». Rien de plus.

Pratiquement on doit s'en tenir aux conseils suivants :

1° Il faut subir l'impression harmonique — au sens moderne — que produisent sur nous les mélopées des anciens Grecs, sans s'y appesantir, sans chercher des liens nécessaires entre les vagues accords que notre instinct y adapte ;

2° quand certains liens paraissent s'imposer, ne pas en exagérer la vigueur ;

3° ne jamais rapporter à nos sensations polyphoniques l'impression auditive causée par ce « fil » sonore, sans épaisseur, qu'est une antique mélodie. Sa justesse est réglée par les quintes seules, procédé qui est fort différent du nôtre. Aussi, dans l'intérieur de ces quintes, convient-il de n'imaginer les tierces qu'avec une extrême circonspection. A plus forte raison ne doit-on jamais les exprimer au clavier accompagnateur ;

4° à respecter le parti pris des Grecs au sujet des tierces, on gagne de les employer comme eux, c'est-à-dire autrement que nous. Il faut savoir exécuter et entendre un *diton* à la place d'une tierce naturelle, lorsque l'exécution du chant homophone justifie cette manière vocale.



XII

Lyre de luthier, heptacorde. Les *bras* en bois courbé, grêles, très ouverts, sont surmontés d'une pièce rapportée que traverse le *joug*, encore plus mince que précédemment. Minuscules *chevilles*. La main gauche est active et pince les cordes. La main droite est armée du *plectre*. Un cordonnet à houppettes attache celui-ci à la lyre. Pas de *baudrier*. Le divin musicien tient la carapace sous son bras, comme le Satyre XI. — Coupe à figures rouges, style de Brygos, époque des Guerres Médiques. Le dieu Dionysos (Bacchus), la tête renversée suivant le rite propre à son culte, couronné de lierre, ébranle les cordes de la lyre avec la main droite. Peut-être chante-t-il. Sa main gauche n'interviendrait que dans les interludes instrumentaux, entre les strophes vocales, le *plectre* attaquant alors le « chant » et remplaçant la voix. Dionysos est flanqué de deux satyres qui jouent des *crotales*, castagnettes en forme de planchettes minces (cf. LXIII-IV). L'un des deux acolytes, peu solide sur ses jambes, tient dans sa main gauche — tout s'explique — un pampre chargé de raisins. — Collection de Luynes, *Cabinet des Médailles* ; catalogue de Ridder, n° 576.

1. Voir plus loin la différence qui sépare le *diton* de la tierce (36).

19. L'Hymne à la Muse, conservé par un manuscrit byzantin, attribué jadis à un certain Denis, puis à Mésomède, a donné lieu à des interprétations diverses. Je conserve provisoirement à la conjecture de Gevaert la forme reconnue erronée aujourd'hui, sous laquelle il a présenté cette pièce. En réalité il y a ici deux minuscules monuments distincts. Cf. [449] [450].

La partie de cithare est conjecturale. Mais elle est très propre à donner au lecteur une idée de ce que pouvait être l'harmonie simultanée chez les Grecs. Sons employés par la voix :



[69]

Hymne à la Muse.

Voix

Cithare à 11 cordes

Ἄ - ει - δε Μοῦ - σά μοι φί - λη, μολ - πῆς δ'ἐ - μῆς κα - τάρ - χου·

αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ - σέ - ων ἐ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω.

V

C.

Καλ - λι - ό - πει - α σο - φά, Μου - σῶν προ - κα - θαγ - έ - τι τερ - πνῶν,

καὶ σο - φὲ μυσ - το - δό - τα Λατ - οῦς γό - νε, Δή - λι - ε, Παι - άν·

εὐ - με - νεῖς πά - ρεσ - τέ μοι.

[70]

Le parcours de la mélodie, de l'hypate des Graves à la trite des Disjointes, est d'une neuvième mineure. Il embrasse le tétracorde des Graves et celui des Moyennes, intégralement, mais n'emploie que les deux sons inférieurs des Disjointes.

Les repos importants (fins des lignes 2, 3, 5 et 6) se font sur *sol*, MI, *sol*, MI.

La quinte modale (MI-SI) est affirmée par les deux premiers sons de l'hymne.

Plus encore que dans l'hymne à Hélios, le caractère du mineur sans note sensible s'affirme ici. Le *ré* naturel reparaît souvent, et il sert à établir la conclusion sur la pseudotonique MI.

Le triton est moins âpre que dans l'hymne à Hélios.

Il y a au début de la seconde strophe (en réalité un autre hymne à la Muse, distinct du premier) un semblant de digression en *ut*, comme si une quinte modale passagère s'installait sur une pseudotonique *ut* :



[71]

C'est un fait musical rare : la formule [71] est essentiellement moderne. La gamme d'*ut* chez les Anciens n'a pas le même sens que pour nous : ils lui assignent *fa* pour tonique, et sa quinte modale est (du grave à l'aigu) *fa-ut*. D'ailleurs la conclusion se fait ici sur la pseudotonique MI.

20. Avant de passer à la Doristi II, il n'est pas sans intérêt de présenter, en regard de la Doristi I, l'une de nos plus belles hymnes liturgiques, survivance de cet antique mode.

Abstraction est faite du rythme (*à la bénédictine*).



[72]

Les temps d'arrêt se font sur *mi, si, la, mi,* sons qui constituent le Corps de l'Harmonie en Doristi.

L'étendue de la mélodie est :

Vte modale

[73]

mais l'octave modale, incomplète à l'aigu, est bien celle de MI, marquée par la finale. Celle-ci, comme dans l'hymne à Hélios, est dépassée au grave d'un seul degré, ce qui est une très ancienne tradition.

Le contraste entre la triade modale MI-*sol*-SI et la triade *ré-fa*-LA, égrenée aux vers 1, 3 et 4, se fait sans heurt, on pourrait dire avec grâce. Le triton est juste assez indiqué pour relever, de son aigreur, la douce mélopée. Il est sous-entendu plus souvent qu'exprimé.

Il suffit de souligner les dessins *a b c* pour que l'œil perçoive ce qu'une oreille exercée enregistre immédiatement : rappels qui sont, à travers cette petite strophe, répartis avec beaucoup d'art.

Nulle mélopée médiévale n'est plus propre que celle-ci à justifier les paroles suivantes de Gui d'Arezzo :

« Au début d'un chant, nous ne pouvons deviner ce qui va suivre, mais en entendant le dernier son, nous comprenons tout ce qui a précédé. »

On peut croire en effet que le mode de *ré*, annoncé par le revêtement musical des mots *Crudelis Herodes*, sera celui de la strophe. Le 2e et le 3e vers, en dépit de l'arrêt sur le *mi*, à la fin du vers 1, et les 7 premières notes du 4e sont, relativement à la finale de celui-ci, une sorte de gageure. Toutefois, dès que la finale a été entendue, une « compréhension rétrospective [1] » se fait dans l'esprit de l'auditeur : le problème posé à l'oreille n'était pas une mystification. C'est le propre de l'art homophone, purement mélodique, de laisser en suspens l'auditeur et de stimuler son attention en lui offrant une sorte d'énigme qui ne se résout qu'à la longue. De même que la signification d'une phrase, dans la langue allemande, est liée au suffixe terminal, de même dans la mélopée antique ou médiévale il faut souvent attendre que le dernier son de la période ou de la strophe soit émis, pour savoir, sans aucun doute, quel régime modal leur est appliqué.

« Ce qui guide l'intellect ou le sentiment, ce qui relie tous les sons d'une idée musicale en un seul faisceau, c'est l'Harmonie dans son acception la plus large; chez les Modernes elle se manifeste par la Tonalité, chez les Anciens par le Mode. Or, à l'audition d'une mélodie homophone, les fonctions harmoniques ne se déterminent que peu à peu, l'une après l'autre, et l'harmonie totale, le Mode, ne se révèle complètement qu'avec la dernière note de la phrase mélodique[2]... » Tandis que, dans l'art moderne, « l'oreille ne reste pas un moment dans l'incertitude sur les fonctions harmoniques des sons de la mélodie, un ou deux accords suffisant pour déterminer la tonalité[3] », dans l'art antique et dans l'art du Moyen Age, sa prolongation, l'oreille peut rester longtemps incertaine. Elle n'est pas anxieuse; il ne faut pas qu'elle le soit : toute inquiétude romprait le charme. Elle reçoit seulement de cette suspension du sens modal une stimulation incessante, qui lui est source de plaisir.

Il est possible maintenant de définir le MODE. C'est un *système de sons liés entre eux par des rapports constants, et subordonnés à un son principal, qui n'est pas nécessairement la finale de la pièce musicale considérée*. L'octave modale sert de contenance théorique au mode et en est la représentation schématique. On a vu déjà que l'étendue de la mélodie n'est point enfermée dans ces limites.

21. Enfin, pour n'y plus revenir, et pour marquer mieux le parallèle qui s'impose entre la « mélopée antique » et la « mélopée médiévale », il convient d'alléguer, en l'honneur de celle-ci, les mêmes raisons de ne point l'harmoniser (18). Les cantilènes ecclésiastiques, filles des mélopées gréco-romaines, créent comme elles leur *harmonisation mélodique* par l'égrènement de ses facteurs, et le son final apporte à la perception exacte du mode, lorsqu'elle est restée imprécise, la certitude qui manquait. Il est interdit d'anticiper, par un placage d'accords intempestifs, sur l'effet esthétique amené par cette conclusion. On peut dire des accords appliqués au Plain Chant que les meilleurs ne valent rien. Il serait temps que cette vérité, éclatante pour tout observateur averti, passât dans la pratique. Mais le clergé catholique, gardien né d'un art propre à son Eglise, prend plaisir à le défigurer. Les organistes de chœur s'évertuent à revêtir d'un habillage absurde des chants qui doivent rester nus; à rendre net — et souvent à rebours — ce que le *Cantor* du Moyen Age, tout comme l'antique μελοποιός, a conçu « flou »; à donner une épaisseur lourde aux traits qu'il voulait fins; à empâter ces traits sous prétexte de les renforcer. Or, ni les Antiennes ni les Hymnes n'ont besoin de ce renfort pour vivre de leur vie propre et singulière : elles ont même grand besoin de s'en passer; et si on les affuble d'un attirail harmonique qui les masque, au lieu de se présenter à nous dans toute la saveur de leur forme première, elles ne sont plus que des vieilleries dépaysées[4].

1. GEVAERT, *Mélopée antique*, p. 124.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

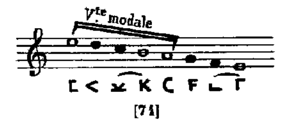
4. Cette question est grave. Je l'ai traitée ailleurs : *Histoire de la Langue Musicale*, tome I, ch. III [Laurens], et *Accompagnement modal des Psaumes* [Janin].



XIII

Instrument hexacorde, intermédiaire entre la lyre, dont il paraît avoir gardé les *cornes*, et la cithare, dont il possède la caisse sonore. Les *chevilles* ne correspondent pas au nombre des cordes. Le *cordier* est volumineux. Pas de chevalet visible. L'instrument est soutenu par le *baudrier*, passé à la main gauche et noué à la corne de droite. Si l'on compare XIII à XXXI, on peut considérer la draperie historiée qui pend sous la cithare comme l'*enveloppe* de l'instrument. Elle est faite de deux parties, dont chacune s'applique sur une des faces de la cithare. Les cordons qui pendent du montant de droite servaient à lier solidement l'enveloppe. L'éphèbe porte une tunique talaire et par-dessus un court chyton orné, serré par une ceinture : costume assez souvent attribué aux musiciens. (E. Pottier.) — Vase à figures rouges, de la seconde moitié du ve siècle, publié par Dumont et Chaplain, *Céramique de la Grèce propre*, pl. XVI. — *Musée de la Société Archéologique d'Athènes.*

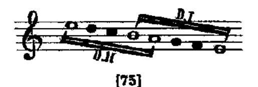
III. — LA DORISTI II [DORISTI-LA]



[74]

22. L'organisme interne change. On peut considérer le LA comme la nouvelle pseudo-tonique. Le *mi* (pseudo-dominante) reste la finale, c'est-à-dire sinon le son coordinateur (Fondamentale) auquel tous sont subordonnés, du moins un des signes extérieurs les plus clairs de la construction modale. Et c'est la meilleure preuve que les fonctions « tonales » ne peuvent être évoquées, lorsqu'il s'agit de l'art antique, qu'avec prudence : une dominante qui porte le repos principal aux lieu et place de la tonique, est à coup sûr d'une autre essence que la dominante moderne. Toutefois les analogies sont suffisantes pour tolérer d'utiles rapprochements.

On ne s'étonnera pas de retrouver parfois, dans les monuments qui suivent, des traces de la structure modale précédente, de sorte que la Doristi I y voisine avec la Doristi II. Il semble que ce contact qui crée, en quelques régions du discours musical, quelque ambiguïté, soit un des caractères du mode national hellénique : la Fondamentale [pseudo-tonique] y est instable. Rarement une pièce en Doristi, pour peu qu'elle fût étendue, devait garder, d'un bout à l'autre de la mélopée, la même structure interne. C'est ainsi que l'hymne à Hélios paraît débuter en Doristi II. La



[75]

distinction entre les deux formes n'est donc ni permanente, ni absolue. Ces flottements, assez singuliers pour nous, devaient être un agrément pour l'oreille des Grecs, qui n'avait pas les mêmes exigences que la nôtre, et exerçait autrement son contrôle. L'attention de l'auditeur dans les deux arts, antique et moderne, — homophone et polyphone, — n'est pas sollicitée par les mêmes objets. L'ambiguïté qui heurte notre conception moderne des cadres musicaux, est peut-être de règle dans la Doristi des Grecs. Aussi devons-nous non seulement écouter leur musique sans lui prêter notre coloration harmonique, qui repose sur la Tonalité[1]; mais il faut réduire notre entendement et notre oreille, en face de ces vieux monuments, aux intuitions élémentaires, incomplètes, que les Hellènes pouvaient avoir de la Résonance.



XIV

Lyre (fruste?) dont les cordes n'ont pas été figurées ou peut-être ont disparu. Le *joug* et le sommet des *bras* sont effacés sur ce bas-relief funéraire; mais il est facile d'interpréter la scène : le mort, en l'honneur de qui elle a été composée, est le personnage principal, un maître de musique, représenté dans l'exercice de ses fonctions. Il enseigne à un garçonnet, — qui suit attentivement sur

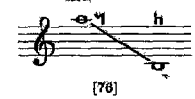
1. Le sens de ce mot est, par suite de l'usage et de l'abus qu'on en fait, d'une détermination assez compliquée. Le lecteur trouvera dans l'*Histoire de la L. M.*, citée déjà, les discussions que cela comporte.

un texte à demi déroulé la démonstration du maître, — la théorie ou la pratique musicale. La main droite est active, mais le *plectre* est invisible. La main gauche « accompagne » par pincement de cordes. — Stèle funéraire, de la fin du ve siècle avant J.-C. Appartient à Mme Honoré Luce, à Beaune (Côte-d'Or).

23. Les Hymnes en l'honneur d'Apollon (IIe siècle avant J.-C.), glorieuse trouvaille faite à Delphes en 1894 par l'École française d'Athènes, sous la haute direction d'Homolle, vont montrer la Doristi sous trois formes : enharmonique, chromatique et néo-chromatique.

Les exemples [81] [87] présentent les mélodies dans la région de l'octave *mi-Mi*. Les modulations d'une section à l'autre sont supprimées; le lecteur est supposé ne pas connaître encore la graphie des tons autres que le ton-type. La transcription exacte, en vraie hauteur, avec ses « métaboles » organiques, sera donnée plus loin [542] et [547]. Ceci encore n'est qu'une leçon de solfège élémentaire.

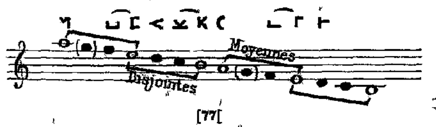
Dans le premier hymne, les sons employés appartiennent aux seuls diagrammes de l'Enharmonique vocal et du Chromatique. L'étendue mélodique, ramenée au ton de l'octave type, est égale à la longueur totale du Système Parfait [21] :



[76]

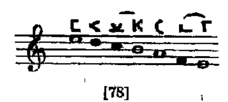
Elle est autre — plus restreinte — si l'on n'opère pas la transposition à la quarte inférieure (effectuée pour les ramener au ton-type) des sections A, C_2, E, F_2, G. Aussi le texte original [542] est-il moins monotone que celui-ci, en raison de la variété de tons qu'il installe entre les sections diverses.

Si l'on place, au-dessus des notes du diagramme général, les signes graphiques représentant les sons employés, on constate que, par exclusion systématique,



[77]

le signe F, correspondant au *sol* des Moyennes, fait défaut, dans toutes les sections, c'est-à-dire dans celles-là même qui, n'étant point chromatiques, sembleraient diatoniquement aptes à employer ce *sol* : A, B, C_1, C_3, D, F, G. De même le signe Z, correspondant au *sol* des Suraiguës, manque à leur tétracorde, là où celui-ci est employé (section C_1) jusqu'à la nète. Et cela est rigoureux : le tétracorde des Moyennes et celui des Suraiguës doivent être affectés des mêmes modifications, pendant que ceux des Graves et des Disjointes conservent le Diatonique normal [14]. Cette exclusion réduit l'octave type à la forme défective annoncée plus haut, dans laquelle le tétracorde des Moyennes



[78]

est transmué en tricorde. Il va de soi que si le tétracorde des Conjointes intervient, et aussi longtemps que dure son intervention, l'*ut* en est proscrit. De sorte que l'on a alors l'échelle partielle suivante :



[79]

L'*ut* ne reparaît que lorsque le *si* ♭ est de nouveau exprimé ou sous-entendu.

Ce sont là des traces probables d'un Enharmonique ancien, et cette persistance est remarquable. Dans les hymnes gréco-romains, postérieurs de trois ou quatre siècles aux hymnes Delphiques, l'antique tradition est perdue, et le Diatonique intégral règne exclusivement.

L'exclusion du *sol* — dont la répercussion en l'hymne à Hélios était presque abusive — entraîne l'abolition de la triade modale MI-*sol*-SI. En revanche, il convient de remarquer que l'*ut* des Disjointes est employé ici avec insistance. Or l'*ut* est la médiante de LA considéré comme tonique, de même que *sol* (hymne de Mésomède) est la médiante de *mi*. De sorte que la quinte modale LA MI est subdivisée par la tierce et fournit la triade :



[80]

Hymne Delphique I.

A

...ετ' ἐ - πὶ τι - λέσκοπον ,τᾶν - δε Παρ - νασ-σι - ᾶν

ὀφ - ρύ ων δι - κό - ρυ - φον κλει - τὺν, ὕμ - νων κατάρ -

- χε - τε δ'ἐμῶν,


Πι - ε - ρί - δες, αἵ νι - φο - βό - λους πέ - τρας ναί - εθ' Ἑ - λι -
-κω - νί - δας.
Μέλπε - τε δὲ Πύθ - ι - αν χρυ - σε - ο - χαί - ταν, ἕ - κα - τον.
εὔ - λυ - ραν
Φοῖ - βον, ὃν ἔ - τικ - τε Λατ - ὼ μά - και - ρα πα - ρὰ λίμ-
-ναι κλυ - ταί,
χερ - σὶ γλαυ - κᾶς ἐ - λαί - ας θι - γοῦσ' ἄζ - ον ἐν ἀ -
-γω - νί - αις ἐ - ρι - θα - λή.
B.
Πᾶς δὲ γάθ - η - σε πό - λος οὐ - ρά - νι - ος ἀν - νέ - φε - λος,
ἀγ - λα - ός,
νη - νέ - μους δ' ἔσ - χεν αἰ - θὴρ ἀ - ελ - λῶν τα - χυ - πε -
- τεῖς δρόμους,


λῆ-ξε δὲ βα — ρύβ-ρομον
Νη — ρέ-ως ζα-μενὴς ο-ἶ-δμ' ἠ-δὲ μέν-γας Ὠ-κε-α-νός,
ὃς πέ-ριξ
γᾶν ὑ-γραι-εῖς ἀγ-κά-λαις ἀμ -πέ-χει
Τό-τε-λι-πὼν Κυν — θί-αν νᾶσ — ον ἐ-πέ-βα θε-ὸς
πρω-τό-καρ - πον κλυ-τὰν Ἀτ-θίδ' ἐ-πὶ γαλ - ό-φωι
πρῶ — νι Τριτ - ω - νί-δος
Με-λί-πνο-ον δὲ λί-βυς αὐ-δὰν χέ-ων
λω - τὸς ἀ-νέ-μελ-πεν, ἁδ-εῖ-αν ὄ-πα μει-γνύ-με-νος
αι-εἰ-ό-λοις
κι-θά-ρι-ος μέ-λε-σιν· ἅ-μα δ' ἴ-α-χεν πε-τρο-κα-τοί-
-κη-τος ἀχ-ὼ Παι-άν, ἰ-ὲ Παι-άν·


C3
ὃ δὲ γέ-γαθ' ὅ-τι νό-ωι δεξ-ά-με-νος ἀμ-βρό-ταν
Δι-ὸς ἐπ-έγ-νω φρέν' ἀνθ' ὧν ἐ-κεί-νας ἀπ' ἀρ-
-χᾶς Παι-ή-ο-να κι-κλή-σκο-μεν ἅ-πας
λα-ὸς αὐ-τοχ-θό-νων
ἠ-δὲ Βάκ-χου μέ-γας θυρ-σοπλὴξ
ἑσ-μὸς ἱ-ε-ρὸς τε-χνιτ-ῶν ἔ-νοι-κος πό-λει
Κε-κρο-πί-αι.
D
Ἀλ-λὰ χρυσο-μωι-δὸν ὃς ἔ-χεις τρί-πο-δα, βαῖν' ἐ-πὶ θε-
-οσ-τι-βέ-α τάν-δε Παρ-νασ-σί-αν
δει-ρά-δα φι-λέν-θε-ον.
E
Ἀμ-φὶ πλό-κα-μον σὺ δ' οἰ-νῶ-πα δάφ-νας κλά-δον
πλεξ-ά-με-νος ἀπ-λέ-τους θε-με-λί-ους


τ'ἀμ - βρό - ται χει - ρὶ σύρ - ων, ἄ - ναξ,
Γ (h)
Γᾶς πε - λώ - ρωι πε - ρι - πί - τνεις κόραι.
F1
Ἀλ-λὰ Λατ - οῦς ἐ - ρα - τα - γλέ-φα - ρε παῖ, μεῖ - νας ἀ-νυ-
πόσ-τα-τομ παῖ-δα Γᾶς τ'ἔ-πε-φνες ἰ - οῖς ο........
F2
βάρβα - ρος ἄ - ρης ὅ - τε τε - ὸμ μαν-τό-συ - νον οὐ σε-βίζ-
ων ἔ-δος πο - λυ - κυ - θὲς λη - ζό - με - νος ὤ - λεθ' ὑγ-
ραῖ χι - ό - νος ἐν ζά - λαι.
G
Ἀλλ'ὦ Φοῖ - βε σῶι-ζε θε - όκ - τιστον Παλλά - δος ἄσ-τυ καὶ
λα - ὸν κλει - νόν, σύν τε θε - ὰ τόξ - ων δέσπο-τι Κρη - σί - ων
κυ-νῶν τ'Ἄρτε-μις, ἡ - δὲ Λατ - ὼ κυ-δίσ-τα· καὶ να - έ - τας
Δελ-φῶν τη - με - λεῖθ' ἅ - μα τέκ-νοις, συμ βί - οις, δώ - μα - σιν ἀπ-
-ταίστους. Βάκχου θ'ἱ - ε - ρο - νίκ - αι-σιν εὐ - με - νεῖς μό - λε - τε (π



[81]

La triade formée par la quinte modale et la médiante incluse, de la forme LA-*ut*-MI, caractéristique de la Doristi II, s'affirme dans presque toute l'étendue de la pièce, et la Doristi I est très passagèrement évoquée (par exemple aux membres 25 et 26). La Doristi-LA prédomine.

Quant au triton, cher aux Doriens, il est enrobé autrement que dans les hymnes précédents. Le *fa* paraît ici appartenir à la triade *fa*-LA-*ut*, dont la répercussion mélodique est très fréquente, ou quelquefois à un accord de sixte sur *ré;* de sorte que l'harmonisation latente — à la moderne — peut être grossièrement exprimée par la formule :

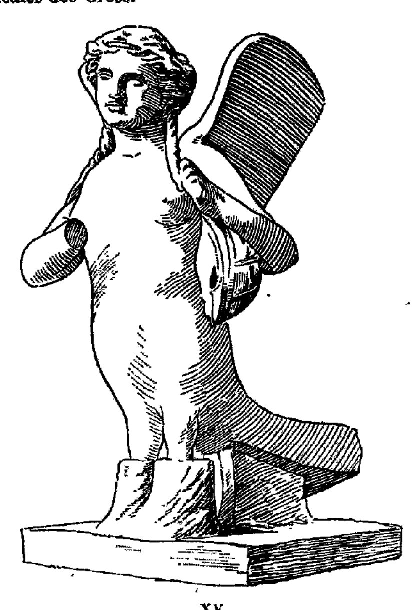
[82]

La modulation à la sous-dominante, appelée par l'emploi des Conjointes, et considérée comme organique dans l'intérieur du système tétracordal, se présente à plusieurs reprises (sections A, C_2, E, G) dans les conditions prévues (10). Le *la* devient l'hypate des Moyennes transposées (Conjointes) tant que le *si*♭ est exprimé ou sous-entendu. Il a été dit que les Grecs ne voient pas là une modulation.

Tout autre est la métabole permanente qui affecte les sections B, C_1, C_3, D, F_1 et qui a été supprimée ici. On la trouvera plus loin [542]. C'est une modulation à la quarte inférieure, à la dominante, dirionsnous, et qui apporte une variété très heureuse dans le discours musical.

Le Chromatique se trouve aux sections C_2 et E seulement. Il est employé avec discrétion; il ménage ses effets.

Les cassures et les vides des dalles exhumées, signalés au lecteur par l'absence des signes antiques, sont assez nombreux. Néanmoins le caractère de la Doristi II se dégage de cette pièce, précieuse par ses formes mélodiques, par l'emploi des différents Genres, des métaboles (modulations). A défaut de chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration des Anciens, un pareil monument jette une vive lumière sur les théories musicales des Grecs.



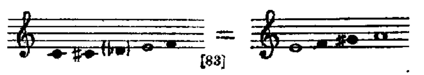
XV

Lyre fruste. La carapace est traitée avec minutie. On reconnaît l'ouverture formée par l'engainement d'une des pattes de la tortue, auquel s'ajustait un des *bras* de la lyre. Par comparaison avec d'autres images, le rôle des deux mains, en dépit de la mutilation, est reconnaissable : la gauche pinçait les cordes avec les doigts; la droite tenait le plectre. Le personnage serre sous le bras gauche son instrument, comme fait le satyre de l'image XI. Cette musicienne est une Sirène funéraire, d'aspect plus agréable que la précédente (V), et qui est devenue femme par le corps. Publiée par Max. Collignon, *les Statues funéraires dans l'art grec*, p. 217 et suiv. — Statue en marbre pentélique, des premières années du IVe siècle av. J.-C. — *Musée National d'Athènes.*

24. Le monument dont la transcription va être ramenée, comme précédemment, à l'échelle type, est plus curieux encore : il met en défaut toutes les théories connues et ajoute aux formes tétracordales cataloguées dans les « solfèges » antiques qui nous sont parvenus, une espèce nouvelle. Ces ouvrages théoriques ne décrivent que le Diatonique, l'Enharmonique et le Chromatique. Ici apparaît un Chromatique inédit, qui, installé à côté de l'ancien sur les schèmes [55] [56], porte à quatre le nombre des Genres.

Ce Néo-Chromatique[1] n'est point pour les Modernes

1. Gevaert a, dès 1874, expliqué une des formes du Mineur Moderne, par l'usage de la quarte chromatique *la sol*♯ *fa mi* :



[83]

décrite par les théoriciens de la musique grecque (*Musique de l'Antiquité*, I, p. 292).

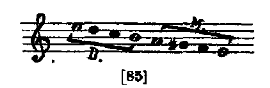
Pour obtenir une de nos échelles mineures, il suffit de faire passer au grave le tétracorde aigu, de telle sorte qu'il y ait entre eux conjonction :



[84]

Ce rapprochement justifie la forme dite « instrumentale » de notre gamme mineure, peu employée dans le style voc et à laquelle, dans

un inconnu, puisqu'il est une des formes tétracordales de leur mode mineur. Toutefois, lorsqu'il affecte l'octave type de la Doristi il se trouve, à l'encontre de son emploi moderne, situé au bas de l'échelle [85].



[85]

tout son œuvre, J.-S. Bach préfère le plus souvent la double échelle où le Majeur voisine avec le Mineur :



[85]

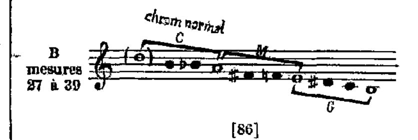
Aussi bien la forme antique est considérée comme une sorte de supercherie par les Occidentaux. L'art vocal l'exclut, le plus souvent; l'intervalle de seconde augmentée passant pour scabreux. Il est très vrai que dans la polyphonie chorale son émission soit difficile, mais le chanteur soliste et le chœur homophone ne sauraient arguer des mêmes périls, et se montrer plus timides que les chanteurs athéniens *non professionnels*, à qui incombait l'exécution des hymnes delphiques.

D'ailleurs, le tétracorde que Gevaert appelle « néo-chromatique » est le fondement même des échelles de l'Asie Mineure, de la Syrie et de la Grece moderne. Il est plein de vie en Orient.

Or ce tétracorde anormal n'affecte pas seulement les Moyennes. Voici ses divers emplois :





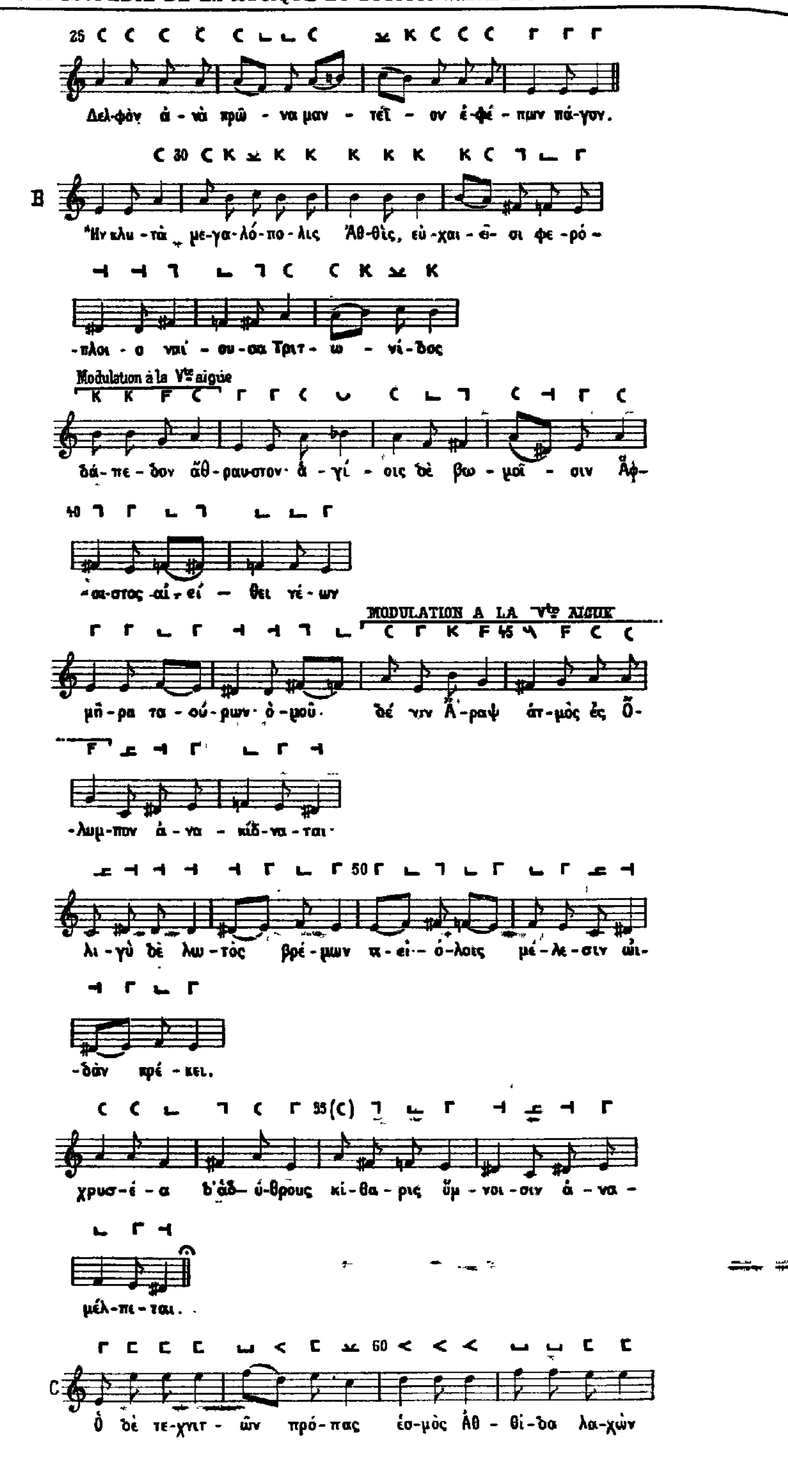


[86]

[Les notes entre parenthèses sont absentes de la mélopée.]

Hymne Delphique II.




B
Modulation à la Vte aiguë
MODULATION A LA Vte AIGUE
C



[87]

Le *fa*♯ des Suraiguës ne figure pas dans le texte précédent. Il se trouve sur des fragments de dalle qui contiennent entre autres le passage suivant :



[88]

[Il y a aux mesures 36 et 44-46 une modulation à la quarte grave (66). On indiquera plus loin, en exposant la pratique de la notation, les témoignages séméiographiques de cette métabole. Il est indispensable de la signaler ici, car les mesures précitées doivent être mises à part : si on veut *qualifier* leurs sons, il faut les ramener au système général type et les écrire :

mes. 36



[89]

Le mécanisme du changement de ton sera étudié plus loin.]

Abstraction faite de ces mesures, on peut constater que, comme dans le premier hymne delphique transcrit ci-dessus, le signe F de *sol*, fait défaut partout. La section A, qui ne contient aucun signe chromatique, n'est donc pas le Diatonique intégral, mais ce diatonique défectif qu'on peut qualifier d'*enharmonique vocal* [56], survivance des plus anciennes formes de l'art. Dans la section C le tétracorde néo-chromatique voisine avec le tétracorde défectif :

[90]

Il en est de ce second hymne comme du premier : l'absence du *sol* abolit la triade modale propre à la Doristi I, MI-*sol*-SI. La répercussion fréquente de l'*ut*, jointe à ce fait que la mèse et l'hypate des Moyennes sont en connexion fréquente (mesures 7, 28, 29, 39, 52, 53, 54) et caractéristique, impose à l'oreille LA-*ut*-MI, triade modale, et constitue avec netteté la Doristi II.

Par une dérogation aux habitudes établies, il n'y a point ici concordance complète entre les tétracordes similaires : l'examen de la figure [86] montre qu'au tétracorde des Moyennes, néo-chromatique, correspond un tétracorde des Suraiguës, chromatique. En d'autres termes, le chromatisme se présente, dans les tétracordes appariés, sous deux formes différentes. De là des combinaisons neuves qui font de cet hymne un monument d'un spécial intérêt. Il établit, en effet, que la pratique ne se souciait pas toujours de conformer les formes non plus que l'écriture musicales aux injonctions des théoriciens. Une telle audace n'est point pour nous déplaire. « Existe-t-il à l'heure actuelle un seul traité d'harmonie qui enseigne la mise en œuvre de tous les accords et de toutes les combinaisons polyphoniques pratiqués par les maîtres contemporains[1] ? »

Enfin on signalera l'évocation du majeur parallèle (relatif) aux mesures 12 à 16, et au début de la section C. Ici, bien que la mélopée fasse entendre les cordes compréhensives du mode de MI, le *mi* prend, par le contexte postérieur, une allure de médiante qu'il garde jusqu'à ce qu'un fugitif rappel (mes. 67 à 72) de la Doristi I oblitère cette impression. A la mesure 74, la Doristi II reparaît, par la grâce de la tierce enharmonique, — le diton. Tout cela est indiqué avec discrétion et donne, en un texte malheureusement trop court, une idée de l'activité « harmonique » des Grecs, le mot étant pris dans la signification élargie qu'appelle l'examen de leur art.

1. GEVAERT, *Problèmes d'Aristote*, p. 302.



XVI

Cithare tricorde. On voit au premier coup d'œil la caractéristique de cet instrument, où l'art du luthier rejette tout emprunt fait à la tortue et aux bêtes à cornes. Une *caisse* de résonance de forme rectangulaire, mais généralement bombée à la face postérieure (cf. XX, XXIII, XXIX), se prolonge verticalement par des *bras*, sans doute creux comme elle. Leur partie supérieure laisse passer un *joug* assez menu auquel les *chevilles* d'accord fixent les cordes. Celles-ci partent du cordier, situé à la partie inférieure de la caisse. — Monnaie de Mytilène (île de Lesbos), du IVe siècle avant J.-C. Inscription : MYTI. A gauche, un monogramme. A l'un des bras de l'instrument le *baudrier* pour la main gauche (cf. XXX et suiv.). La face de la monnaie porte une tête d'Apollon : la cithare est essentiellement emblématique du culte de ce dieu. — *Cabinet des Médailles.*

25. Il subsiste de la Doristi chromatique un fragment très mutilé, trouvaille sensationnelle : il s'agit d'une composition d'Euripide. Les tragiques grecs composaient la musique de leurs ouvrages. Musiciens autant que poètes, ils réglaient aussi l'orchestique (la danse) de leurs pièces, cumulant de la sorte les fonctions dévolues aujourd'hui au librettiste, au musicien, au maître de ballet.

Le philologue Wessely déchiffra sur un papyrus de l'archiduc Régnier et publia en 1892 une partie de la seconde strophe du premier *stasimon* d'*Oreste*. La mutilation est telle que la continuité mélodique est rompue. Mais le tétracorde caractéristique — celui des Moyennes — apparaît nettement. Il est en chromatique normal. Voici la version de Gevaert :





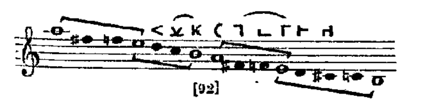
[91]

L'*ambitus* de la mélodie ne dépasse pas les limites d'une septième, dans les parties conservées. Il excède d'un ton au grave, comme nous l'avons déjà plusieurs fois constaté en d'autres pièces, l'hypate de l'octave modale.

Le Chromatique vocal s'y présente sous la même forme que dans les hymnes delphiques, et ce fait donne à ces derniers monuments, d'époque déjà basse, une valeur plus grande, par le respect qu'ils témoignent des traditions classiques.

La transcription ci-dessus, à la transposition près, est conforme à l'interprétation de Gevaert et à la traduction qu'il a faite de certains signes instrumentaux. On a parlé, à propos de ce papyrus, de « partition » antique. Gevaert y voit plus simplement « une partie séparée de chant, indiquant au choreute [choriste-danseur] les principales répliques instrumentales ». Il n'est pas douteux que l'accompagnement « orchestral » des chœurs ne fût, au complet, plus riche. Non qu'il doive être considéré comme un agrégat d'accords ou une polyphonie véritable; mais, à coup sûr, il ne se réduisait pas à d'aussi pauvres « touches », et aussi bizarres. Cf. [521].

Les sons employés dans les deux parties, vocale et instrumentale, spécifiés par les signes antiques, sont :



[92]

Le tétracorde des Graves est transformé en pentacorde. Cela est conforme à certaines habitudes, que les échelles notées, transmises par Aristide Quintilien, ont fait connaître. La présence de l'indicatrice chromatique (ut♯) à côté de l'indicatrice diatonique est tolérée aux Graves. Le tétracorde chromatique des Moyennes reste normal.

A laquelle des deux Doristi appartient ce fragment de chœur? Les lacunes du texte ne permettent guère de décider.

Quant aux dissonances de septième, produites par l'accompagnement instrumental, elles ne sauraient surprendre davantage que les secondes mentionnées par Aristoxène dans un passage que Plutarque nous a gardé, et qui étaient employées dans les synaulies[1] liturgiques. Au surplus, la lecture de cette page musicale, en ce qui concerne l'hétérophonie, ne laisse pas d'être conjecturale, et il serait imprudent de disserter longuement sur ces septièmes[2].



XVII

Cithare tricorde, de très médiocre exécution : la caisse sonore est ridiculement exiguë ; les cordes sont fixées on ne sait où ni comment. C'est de l'art gréco-romain, devenu grossier, et ce spécimen est présenté pour faire voir que les monnaies les plus récentes ne sont pas pour autant les plus claires : cette image-ci n'est qu'une apparence, dont il n'y a rien à tirer. — Monnaie de Mytilène, frappée vers 200 av. J.-C. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.

1. Pièces musicales exécutées par deux joueurs de flûte.

2. L'hypothèse de Gevaert n'a pas trouvé de nombreuses adhésions. Elle n'est mentionnée et figurée ici que pour mémoire.

26. La comparaison des deux Doristi d'après les monuments appelle les constatations suivantes :

1° Dans la Doristi I, les jalons principaux de la mélodie se posent sur MI, SI, MI; les repos accessoires sur LA;

2° Dans la Doristi II les jalons principaux affectent MI, LA, MI; les repos secondaires se font sur SI.

La Mode Dorien, dans son ensemble, a donc pour cadre :



[93]

et ce n'est pas le hasard seul qui rend ce support pareil à celui de notre Tonalité :



[94]

Les deux schèmes ont des significations divergentes, mais une origine commune : la Résonance, diversement interprétée.

Les cordes compréhensives de l'octave de MI, plusieurs fois mises en relation directe, par saut vocal de huit degrés, ne marquent pas les limites de la mélopée dans les hymnes delphiques. Fréquemment celle-ci déborde au-dessus et au-dessous. Mais l'emploi de l'octave mélodique *mi-Mi* entre la nète et l'hypate (hymne I, B mes. 1; hymne II, C mes. 1), à l'exclusion de tout autre «diapason[1]», est caractéristique.

1. Nom donné à l'octave par les Grecs. Encore un terme dont la signification s'est étrangement altérée.

RÉSUMÉ

I. La QUINTE est la génératrice unique de l'échelle pythagoricienne, qui correspond à l'usage du *Diatonique vulgaire*.

II. Le CORPS DE L'HARMONIE est constitué par une ossature de sons fixes, autour de la MÈSE, au moyen des quintes.

III. Le SYSTÈME IMMUABLE, qui forme le diagramme usuel des sons, est un ensemble de cinq tétracordes indissolublement liés, et dont l'étendue est de deux octaves moins un ton.

IV. Le cinquième tétracorde, celui des Conjointes, introduit une modulation à la quarte supérieure (sous-dominante) dans l'ensemble des sons coordonnés. Mais cette modulation est considérée par les Anciens comme partie intégrante du système.

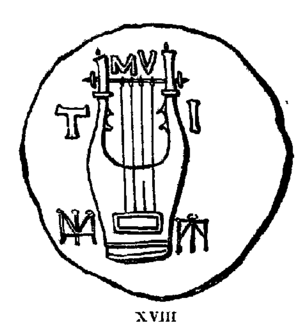
V. La MÈSE est le centre du Système Immuable, et la nomenclature des tétracordes est établie par rapport à elle.

VI. La gamme *mi ré ut si la sol fa mi*, octave centrale de l'échelle générale, sert de figuration limitée à l'Harmonie grecque par excellence, la DORISTI.

VII. Il y a deux Doristi.

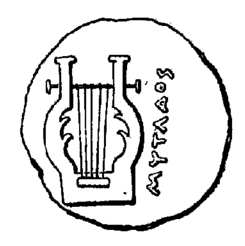
La DORISTI I a pour Fondamentale (pseudo-tonique) sa finale (MI).

La DORISTI II a pour Fondamentale la mèse LA. Sa finale *mi*, la même que celle de la Doristi I, est une pseudo-dominante.



XVIII

Cithare tétracorde. — Monnaie de Mytilène du IIIe siècle av. J.-C. Inscription : MYT[1]. Deux monogrammes. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*



XIX

Cithare pentacorde. La caisse est trop courte. — Monnaie de Colophon, ville d'Ionie (Asie Mineure), proche d'Ephèse; IVe siècle av. J.-C. Inscription : MYTAΔOΣ. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*

II

LES HARMONIES HELLÉNIQUES DANS L'ART PROFESSIONNEL

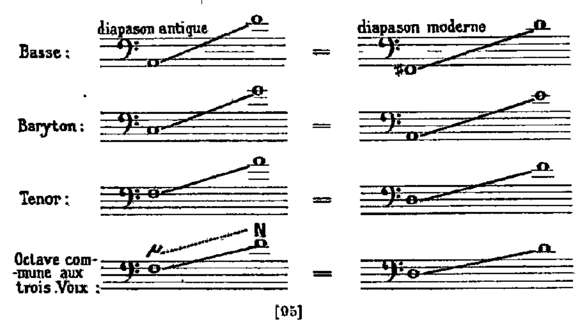
I. — LES TONS OU TROPES.

27. Les Grecs eurent besoin, d'assez bonne heure, d'un mécanisme transpositeur correspondant aux exigences des modulations usuelles et à la pratique des voix les plus employées.

Leur système sonore, d'une étendue de deux octaves, s'applique, ainsi qu'il a été dit, à l'étendue totale des voix d'hommes; ce système devant être considéré non comme la somme de ces deux octaves, mais comme un réseau de cinq tétracordes (y compris celui des Conjointes) liés entre eux par des rapports fixes.

D'autre part, dans les ensembles choraux où les

voix de basse, de baryton et de ténor se superposaient en homophonies, il fallait pouvoir, à l'intérieur de l'octave commune, seule région parfaitement accessible à chacune des voix, faire entendre aussi bien le tétracorde des Graves que celui des Suraiguës. De là nécessité de déplacer le système général, à la manière



[95]

du clavier mobile d'un harmonium transpositeur, de telle sorte que tel ou tel tétracorde vînt se mettre à la disposition du chanteur, dans les limites de la région moyenne. — On montrera plus loin que, dans les mêmes limites, il était indispensable de pouvoir insérer à volonté l'octave représentative de tel ou tel mode.

Ainsi furent créés les divers « tons » ; le mot étant pris dans un sens analogue à celui que nous lui donnons. La définition aristoxénienne du ton, « degré de l'échelle générale des sons, sur lequel on établit un SYSTÈME PARFAIT », formulée à une époque où cette échelle comporte une série continue de demi-tons[1], est entièrement conforme, pratiquement, à la nôtre.

Mais qu'on y prenne garde : le degré sur lequel nous installons chacun de nos tons modernes est sa tonique, et le ton est caractérisé par un heptacorde qui renaît identique à lui-même d'octave en octave. Pour les Anciens, le degré sur lequel s'installe le ton est la Mèse, pivot des cinq tétracordes du Système Parfait ; or elle est loin de jouer toujours le rôle de tonique. Le mot ton ne doit donc en aucun cas ici évoquer les fonctions harmoniques, très précises, de notre Tonalité. Il exprime simplement la hauteur absolue de l'échelle.

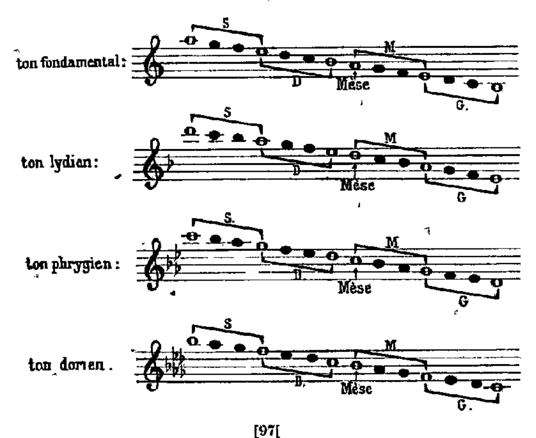
Telle qu'elle a été décrite, l'échelle grecque type est dans le ton fondamental, dit hypolydien (Alypius).

Les premiers tons créés à côté de ce ton primitif sont assis sur les divers degrés du tétracorde des



[96]

Conjointes. Il faut entendre par là, que si l'on prend chacun de ces sons pour mèse, on aura le tableau :



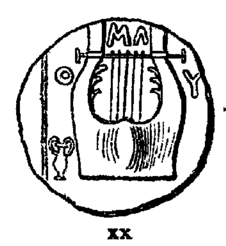
[97]

Leurs noms seront expliqués plus loin[2]. Ces quatre tons sont restés, longtemps, les plus employés de tous. La notation primitive en consacre l'usage et leur fournit un ensemble de signes étroitement coordonnés ; systématisation qui ne se retrouve pas dans les autres tons.

Ceux-ci s'ajoutèrent à ceux-là, du VIe au IVe siècle av. J.-C., et formèrent enfin un tonaire complet, aussi riche — plus riche même (28) — que le nôtre ; si bien que la notation, qui n'avait point prévu toutes ces acquisitions postérieures, se trouva en défaut pour représenter certains sons.

1. Ἔκθεσις τῶν κατὰ ἡμιτόνιον. (ARISTIDE QUINTILIEN.)

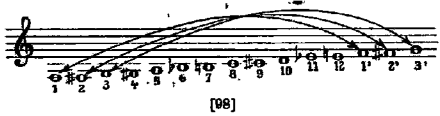
2. M. F. Greif appelle dorien le ton lydien et change toutes les étiquettes usuelles depuis Bellermann. Riemann déjà les avait rejetées. Mais cela est affaire de convention. Et il n'y a pour les Français, je le répète, qu'à s'en tenir aux ouvrages où féconde application a été faite de la lecture adoptée par Gevaert, d'après Alypius et Bellermann.



XX

Cithare pentacorde, vue au revers; le renflement de la caisse est très apparent et rappelle la convexité de la carapace dans la lyre. — (*Cf.* I, II, IV, XI, XV.) Monnaie de Méthymna, petit port de Lesbos, au nord de l'île; IIIe siècle avant J.-C. Inscription : ΜΑΘΥ. Au bas et à gauche une amphore minuscule. A la face, tête de Pallas. — *Cabinet des Médailles.*

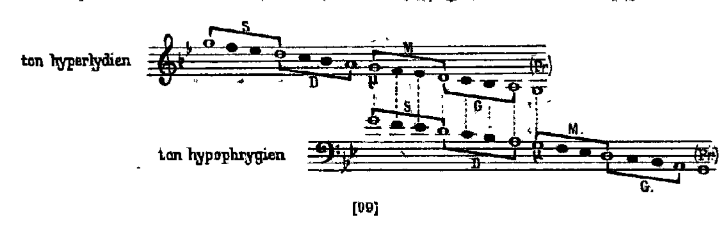
28. En se mettant en face du tonaire antique au complet, après que des tons nouveaux eurent été intercalés ou ajoutés, on construira une échelle chromatique (sens moderne) de la forme ci-dessous :



[98]

Elle figure la série des 15 mèses. Les 3 mèses d'en haut, à l'octave supérieure des 3 mèses les plus graves, n'en sont pas moins, selon la théorie antique, le pivot de 3 tons nouveaux. Bien que les systèmes tétracordaux qu'elles commandent, 1' 2' 3', soient la réplique à l'octave aiguë des systèmes 1, 2, 3, et, dans notre conception moderne du ton, n'en diffèrent en aucune sorte, les Anciens, Aristoxène en tête, y voient des échelles distinctes. Cette opinion est importante. Elle spécifie une différence secondaire, mais curieuse, qui sépare nos tons des tons antiques : ceux-ci étant un mécanisme transpositeur appliqué à un système de sons coordonnés, plus étendu que l'octave, la relation d'octave entre deux tons n'entraîne pas l'identité des fonctions, en dépit de l'identité des armures.

Exemple : à considérer les tons qui ont pour armure commune (♭♭), mais qui sont séparés par une distance d'octave, et à supposer qu'un musicien antique ayant la notion de la hauteur absolue des sons — aptitude qui a dû se rencontrer parmi les professionnels — ait entendu deux instruments à cordes, réglés comme ci-dessous[1], égrenant leurs échelles, il eût attribué à l'octave commune sol_2-sol_3 un sens différent, suivant qu'elle était émise par l'instrument aigu ou par l'instrument grave. Dans le premier cas il eût « compris » Moyennes, Graves et Proslambanomène; dans le second, Suraiguës, Disjointes, Mèse. Or, chaque région tétracordale a son rôle. La mèse, en particulier, est le point d'articulation des Conjointes. On conçoit que la place qu'elle occupe soit un

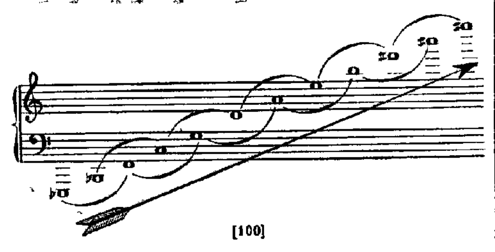


[99]

des facteurs du mécanisme et du sens mélodiques. Là où nous ne percevons que des octaves identiques, les Grecs pouvaient entendre réellement des tétracordes dissemblables.

29. Les groupements qui se produisent entre les tons antiques et que leur simple nomenclature établit, sont dérivés des mêmes principes qui président à la naissance et aux relations mutuelles de nos tons.

1° Nous pouvons enchaîner par quintes ascendantes toutes les mèses de la série :



[100]

2° Si nous les groupons trois par trois de manière à exprimer la parenté des *tons voisins* (sens moderne), nous obtenons des triades analogues à celles que consacre la nomenclature grecque :

	MÈSE $mi♭_3$	I	Ton hyperdorien...	Armure : [♭♭♭♭♭♭]
	MÈSE $si♭_2$	I	Ton DORIEN	— [♭♭♭♭♭]
8ve	MÈSE fa_2	I	Ton hypodorien ...	— [♭♭♭♭]
8ve	MÈSE fa_3	II	Ton hyperphrygien.	— [♭♭♭♭]
	MÈSE ut_3	II	Ton PHRYGIEN ..	— [♭♭♭]
8ve	MÈSE sol_2	II	Ton hypophrygien .	— [♭♭]
8ve	MÈSE sol_3	III	Ton hyperlydien...	— [♭♭]
	MÈSE $ré_3$	III	Ton LYDIEN	— [♭]
	MÈSE la_2	III	Ton hypolydien....	— [♮]
	MÈSE mi_3	IV	Ton hyperiastien...	— [♯]
	MÈSE si_2	IV	Ton IASTIEN.....	— [♯♯]
8ve	MÈSE $fa♯_2$	IV	Ton hypoiastien ...	— [♯♯♯]
8ve	MÈSE $fa♯_3$	V	Ton hyperéolien ...	— [♯♯♯]
	MÈSE $ut♯_3$	V	Ton EOLIEN	— [♯♯♯♯]
	MÈSE $sol♯_2$	V	Ton hypoéolien	— [♯♯♯♯♯]

[101]

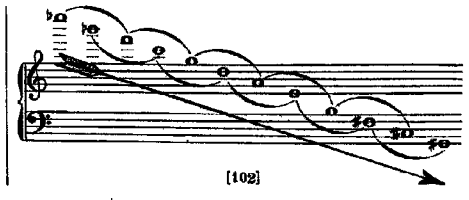
Toutefois, pour que la nomenclature antique ait un sens littéral, il faut transformer le schème de

1. Ayant pour les sons communs mêmes longueurs, mêmes diamètres, mêmes densités des cordes, mêmes timbres aussi, en un mot donnant des unissons absolus, dans la région commune.

quintes par celui-ci, qui n'en est que le renversement par quartes (voir ci-contre ex. [102]).

En effet, le préfixe *hyper* signifie « une quarte plus haut », et le préfixe *hypo* « une quarte plus bas » que le ton central, ainsi qu'on va le voir.

30. Présentés dans l'ordre de leur échelonnement, de l'aigu au grave les *tons* ou *tropes* se disposent comme il suit :



[102]

TONS ou TROPES dans leur développement maximum et au diapason antique.

T. hyperlydien :
T. hyperéolien :
T. hyperphrygien :
T. hyperiastien :
T. hyperdorien :

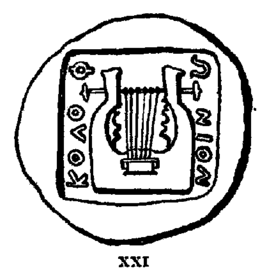
T. LYDIEN :
T. ÉOLIEN :
T. PHRYGIEN :
T. IASTIEN :
T. DORIEN :

T. hypolydien :
T. hypoéolien :
T. hypophrygien :
T. hypoiastien :
T. hypodorien :

[103]

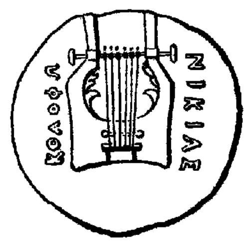
Il est inutile de faire ressortir la parfaite symétrie de ce tableau, commentaire de la liste [101].

L'omission de la proslambanomène est intentionnelle et tend à supprimer l'erreur qui consisterait à voir dans ce son grave la base harmonique du système général. Réplique de la mèse, à l'octave d'en bas, cette note n'a la signification approchée d'une tonique qu'autant que la mèse elle-même (DORISTI II) prend ce



XXI

Cithare hexacorde, de forme trapue. — Monnaie de Colophon, du ve siècle av. J.-C. Inscription : ΚΟΛΟΦΩΝΙΟΝ (génitif pluriel). A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*

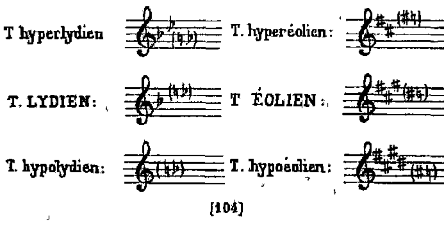


XXII

Cithare hexacorde, trapue. Au-dessus du *cordier* on devine le *chevalet*, qui soulève les cordes et les écarte de la caisse. — Monnaie de Colophon, du ive siècle av. J.-C. Inscription : ΚΟΛΟΦΩ ΝΙΚΙΑΣ. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*

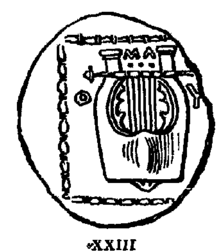
rôle. Par conséquent, l'armure moderne ne correspond que dans ce cas aussi aux fonctions pseudotonales du mode dorien; pour la Doristi I elle porte un bémol de trop ou un dièse en moins.

Il faut donc se garder de lire le ton antique suivant toutes nos habitudes. On devrait d'ailleurs figurer éventuellement à la clef la trite des Conjointes, et il faudrait écrire les armures comme il suit :



[104]

Cette graphie répondrait à la conception des Anciens : ils considéraient le tétracorde des Conjointes comme partie intégrante du Ton aussi bien que du Mode, l'un et l'autre se confondant, à l'origine des tropes. D'ailleurs, sans parler du Moyen Age, qui adopta les Conjointes, on peut, à feuilleter la musique du xvie au xviiie siècle inclus, constater que dans les vieilles éditions il manque souvent à l'armure un bémol : le ton de *ré mineur* s'écrivait sans armure; celui de *sol mineur* se contentait du *si* ♭, etc. Qu'est-ce que cette pratique, sinon une véritable survivance du mécanisme des Conjointes, puisque la sous-dominante du majeur relatif ne figure pas à la clef? Ce qui se conçoit, l'alternance du ♮ au ♭ étant constante.



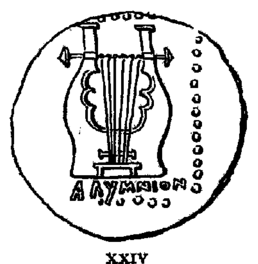
XXIII

Cithare hexacorde, vue par la face postérieure et renflée. — Monnaie de Methymne, du iiie siècle avant J.-C. Inscription : ΜΑΘΥ. A la face, tête de Pallas. — *Cabinet des Médailles.*

31. Si l'on dresse la liste des tons employés dans les monuments qui subsistent, on trouve que le ton lydien (♭), apparemment le plus usité, est celui du chœur d'Oreste [521], d'un des hymnes delphiques [542], de l'hymne à la Muse [449], de l'hymne à Hélios [473], de l'hymne à Némésis [474], des exercices et du petit air de l'Anonyme [411].

Le ton phrygien (♭♭) est celui de la Pythique de Pindare [452] et d'un des nomes delphiques [547].

La chanson de Tralles [445] est dans le ton iastien (♯♯).



XXIV

Cithare hexacorde, à cordes évasées. Le *cordier* et le *chevalet* sont très visibles. — Monnaie de Calymna, île de la Doride insulaire, à la hauteur d'Halicarnasse (Carie) et proche de cette ville; ive siècle avant J.-C. Inscription : (Κ)ΑΛΥΜΝΙΟΝ. A la face, tête d'Arès. — *Cabinet des Médailles.*

32. Les seules pièces assez développées pour comporter de véritables métaboles de ton (modulations), révélées par la notation, sont les deux hymnes delphiques.

L'unité tonale dans l'un et dans l'autre est observée. Dans l'hymne en ton lydien [542] voici les alternances d'armures :

Section	A	en ton	lydien	(♭)
—	B	—	hypolydien	(♮)
—	C_1	—	—	(♮)
—	C_2	—	lydien	(♭)
—	C_3	—	hypolydien	(♮)
—	D	—	—	(♮)
—	E	—	lydien	(♭)
—	F_1	—	—	(♭)
—	F_2	—	hypolydien	(♮)
—	G	—	lydien	(♭)

[105]

Le commencement et la fin encadrent la pièce en ton lydien, et, à l'intérieur des sections, le ton lydien et l'hypolydien alternent. Le passage du lydien à l'hypolydien correspond [103] à un saut de quarte vers le grave. Nous dirions : modulation à la dominante.

Dans l'hymne en ton phrygien [547], la section B

passe au ton hyperphrygien [103], une quarte plus haut, avec courtes modulations internes[1] qui ramènent à deux reprises (mesures 36, m. 44 à 46) le ton phrygien. On a donc pour plan tonal, parfaitement *un* :

Section A en ton phrygien (♭♭).
— B — hyperphrygien (♭♭♭).
— C — phrygien (♭♭).

Nous dirions : modulation à la sous-dominante.

Il convient de faire ici une différence essentielle entre cette modulation intégrale à la quarte aiguë — modulation durable installant en hyperphrygien le Système Parfait tout entier — et la modulation organique de l'échelle, qui ne s'opère que par le tétracorde des Conjointes et sur ses seuls degrés. Celle-là, dans l'opinion des Grecs, n'est pas une vraie métabole : il ne faut pas se lasser de le redire.

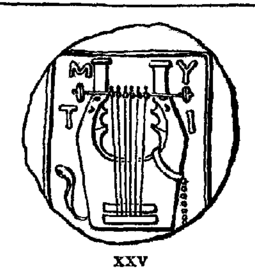
Les Anciens paraissent donc avoir eu sur le voisinage et la parenté des tons les mêmes opinions, et, dans l'usage des tons voisins, des habitudes analogues aux nôtres. La figure :



[106]

qui résume pour nous les affinités tonales de l'échelle-type, est applicable à l'art antique. Et cela montre une fois de plus que, malgré les divergences, les deux régimes, ancien et moderne, s'appuient sur les mêmes principes fondamentaux.

1. Le mécanisme producteur de ces modulations internes sera étudié au chapitre de la notation (66).

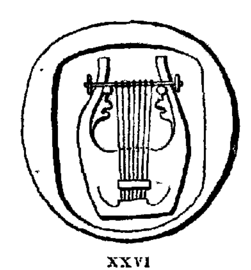


XXV

Grande cithare hexacorde où toutes les parties essentielles et tous les accessoires sont visibles ; le *joug*, ses molettes terminales et ses *chevilles* d'accord, le *cordier* et le *chevalet* sont très nets. A droite, le *baudrier* pour la main gauche, à gauche le cordonnet du plectre. — Monnaie de Mytilène, du IVe siècle av. J.-C. Inscription : MITI. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*

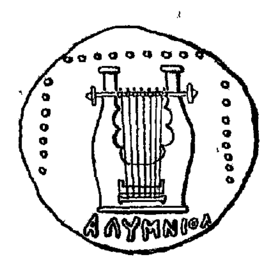
33. Aux tons voisins ne se limitaient point les contacts d'échelles. Les Grecs goûtaient particulièrement les métaboles à la seconde, inférieure ou supérieure. Elles étaient toutefois, semble-t-il, plus rares que les précédentes.

34. Bien que le mécanisme des tons helléniques soit devenu très riche, et parfaitement comparable au nôtre, il vaut mieux, si l'on veut se faire une idée du système primitif, qui fut longtemps seul pratiqué chez les Grecs, se reporter au tableau [97] et s'y tenir. Les quatre tons qui y figurent sont les seuls qui puissent être notés systématiquement, si l'on attribue aux signes la valeur que leur donne Alypius dans son traité.



XXVI

Cithare heptacorde, très simplement représentée. Monnaie de Colophon, frappée vers 450. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*



XXVII

Cithare heptacorde. — Monnaie de Calymna, du IVe siècle avant J.-C. Inscription : (K)AAYMNION. A la face, tête d'Arès casqué. — *Cabinet des Médailles.*

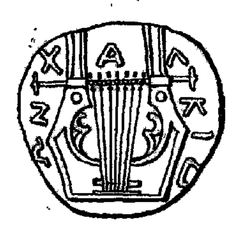
II. — LES GENRES ET LA NOTATION

35. Il a été déjà (14) fait mention des Genres diatonique, enharmonique et chromatique, tels que la pratique vocale les constitua. A côté de cet art vulgaire, réglé par les mesures pythagoriciennes, il y en a un autre, réservé aux musiciens professionnels, spécialement aux instrumentistes, et dans lequel les Genres ont une constitution différente, et singulière. L'étude de la notation peut seule élucider les problèmes soulevés par la pratique instrumentale de ces échelles modifiées.

C'est, en effet, au jeu des instruments, à peu près exclusivement, que de telles subtilités sont applicables. Il est difficile de croire que la voix humaine se soit prêtée communément à un mécanisme aussi artificiel. Les cordes vocales que possède tout chanteur ne jouissent pas d'une illimitée liberté. Entendons-nous : il est toujours loisible à un chanteur de chanter faux et de produire, sans le vouloir, des intervalles plus courts que le demi-ton. C'est son droit imprescriptible, — dont il abuse parfois. Mais peut-il à son gré, et avec précision, émettre des intervalles (1/3 de ton, 1/4 de ton, etc.) que les consonances fondamentales (quinte, quarte, tierce naturelles) ne lui permettent ni de construire ni de calibrer avec exactitude ? L'oreille du chanteur réagit directement sur son gosier, et elle ne le laisse guère — à moins que, doué d'une sensibilité auditive exceptionnelle, il n'ait acquis une habileté surprenante — contrevenir aux sollicitations des consonances.

Il n'en est plus de même s'il s'agit d'un instrument à son fixe ou à son réglé par une position déterminée

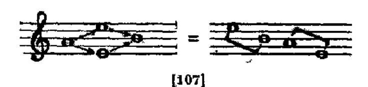
du doigt. On peut supposer ici — et réaliser — des modes de réglage qui échappent aussi bien à la méthode pythagoricienne qu'à celle des physiciens modernes. C'est à quoi les Grecs se sont ingéniés, et il est très vrai qu'ils y ont déplorablement réussi. Les sons *exharmoniques* leur ont été si agréables et paraissent leur être devenus si familiers qu'ils furent érigés en facteurs de la notation usuelle!



XXVIII

Cithare heptacorde, à bras très allongés au-dessus du joug. — Monnaie de Chalcidique (presqu'île de Macédoine), du commencement du IVe siècle avant J.-C. Inscription : ΧΑΛΚΙΔ[Ε]ΩΝ. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*

36. Le système graphique employé par les Grecs pour représenter les sons musicaux est en contradiction formelle avec la division pythagoricienne de l'octave. Celle-ci est fondée sur le réglage au moyen des quintes : c'est le Diatonique vulgaire ou vocal (2) (3). Les musiciens professionnels, les dillettantes, acceptaient partiellement, il est vrai, la construction pythagoricienne : les sons fixes de l'échelle, le Corps de l'Harmonie étaient installés à leur place vraie au moyen de la résonance des quintes, par le procédé déjà connu. En partant de la mèse, ils obtenaient les trois autres sons fixes :

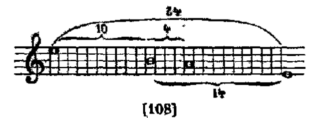


[107]

mais dans ce cadre rigide ils prétendaient insérer des sons mobiles, non issus des quintes, par conséquent échelonnés suivant des degrés plus petits que les demi-tons ou plus grands que les tons.

Pour cela ils supposaient l'octave *linéairement* divisée en vingt-quatre parties égales. Ils projetaient les divisions sur une droite, établissant ainsi de soi-disant distances, représentatives des intervalles[1].

Chaque intervalle était censé contenir un nombre déterminé de ces unités arbitraires. L'octave renfermant 24 divisions, la quarte en comprenait 10, la quinte 14 :

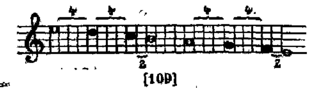


[108]

Par cette opération imaginaire, dans laquelle une figuration pour l'œil remplace les repères pour l'oreille, par la « catapycnose », le Corps de l'Harmonie se trouve ainsi représenté :

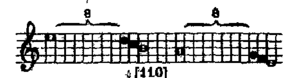
Octave = 24 divisions ou *diésis*.
Quinte = 14 — —
Quarte = 10 — —
Différence entre la quinte et la quarte (ton) = 4 *diésis*.

Ils auraient pu, au moyen de cette fiction, représenter la gamme diatonique vulgaire telle qu'elle a été pratiquée précédemment : c'eût été une gamme tempérée, analogue à celle de nos claviers : chaque ton eût valu 4 diésis, chaque demi-ton 2 diésis, le demi-ton étant exactement la moitié du ton :



[109]

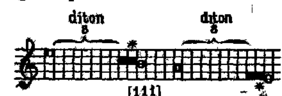
Un grand théoricien, Aristoxène, pressentit ce *tempérament égal*, mais les professionnels n'acceptèrent point ces successions « vulgaires ». Non seulement ils donnèrent au Diatonique une forme différente; ils le reléguèrent au second plan et posèrent ce principe étrange que la succession mélodique la plus régulière, « la plus exacte », était l'Enharmonique. Voici comment ils la figuraient :



[110]

Les deux sons mobiles de chaque tétracorde se resserrent contre la base tétracordale et s'échelonnent par quart de ton (1 diésis) à partir de cette base. Autrement dit, dans le tétracorde *la-mi*, le *sol* prend la place de notre *fa*, et le *fa* devient un son exharmonique, qui divise le 1/2 ton en deux.

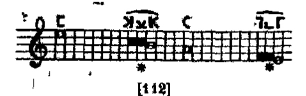
La distance *la-sol* [110] est la somme de 2 tons : ce n'est pas une tierce, mais un « diton », indécomposable[2]. La représentation suivante sera donc plus significative que la précédente :



[111]

et l'on pourra dire que, dans le tétracorde supérieur *mi-si*, l'*ut* est prohibé. De même le *sol* dans le tétracorde inférieur. L'astérisque désigne celui des deux sons mobiles qui, échappant au système sonore issu des consonances fondamentales, est à proprement parler « exharmonique ».

Ainsi l'octave doristi se trouve enharmoniquement constituée par deux tétracordes à la base desquels trois sons très rapprochés constituant le groupe du *pycnon* (= serré) : le son inférieur est le *barypycne*, le son supérieur l'*oxypycne*, et le son médian le *mésopycne*. Ce groupe a une telle importance que les créateurs de l'écriture musicale ont eu pour préoccupation majeure de le représenter avec évidence. La séméiographie va nous aider à comprendre son rôle organique :



[112]

Les sons fixes sont figurés par 4 lettres dites droites:

Ϲ Κ Ϲ Γ

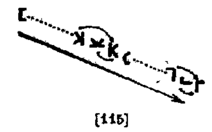
[113]

1. Cf. Laloy, *Aristoxène*, p. 121 et *passim*.
2. Le diton est d'ailleurs plus grand que la tierce majeure naturelle. Cf. chapitre IV.

Les sons mobiles du pycnon (mésopycne et oxypycne) sont affectés de signes dérivés du barypycne, fixe. Il est aisé de voir que le son médian est représenté par la même lettre que celui-ci, mais couchée, et l'oxypycne par la même lettre retournée, si on la compare à la lettre réputée droite :

[114]

Ainsi se trouve affirmé le caractère essentiel du genre enharmonique : au grave de chaque tétracorde deux *sensibles* « penchent » vers le barypycne. La notation implique, en effet, que ces deux sons, altérations du son de base, sont émanés de lui et attirés par lui. C'est dans le Genre enharmonique que la direction descendante des échelles grecques est le plus évidente :



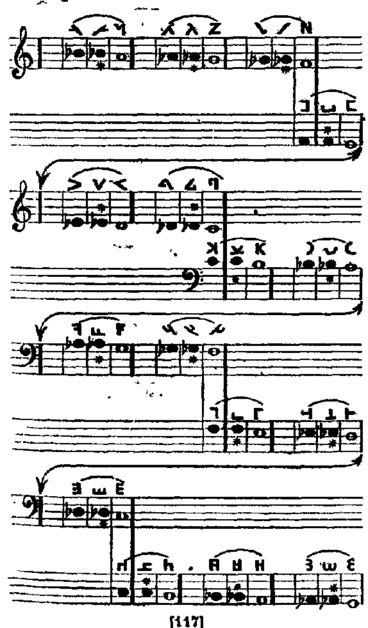
[115]

37. Si à chacun des signes de la série primitive



[116]

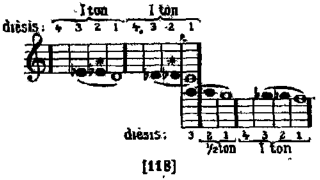
l'on applique la division catapycnosée, la série ci-dessous surgira :



[117]

En prenant pour type de pycnon le groupe ЖЖK où la graphie se présente si nettement, on constate que, pour la plupart des autres groupes, l'aspect des signes est analogue. Une lettre unique, dans trois positions (droite [1], couchée, retournée) sert à représenter le *pycnon*. Les groupes qui font apparente exception ne modifient la lettre de base que pour éviter des incertitudes de lecture, certains caractères se prêtant mal à l'horizontalité ou au retournement. Il faut signaler cependant une anomalie dans le groupe Γ. Bien que les trois formes régulières soient employées par les modernes musicographes, le signe Γ est remplacé par ⅃ dans les tables d'Alypius.

Chaque ton catapycnosé étant divisé en 4 diésis, la notation, défective en ce qui concerne le ton entier, puisqu'elle n'affecte que 3 diésis sur 4, est surabondante là où le 1/2 ton s'intercale. Le résultat est que *ut* et *fa* sont à la fois barypycnes de leurs groupes pycnosés, et oxypycnes des groupes placés 1/2 ton au-dessous d'eux, sur *si* et *mi*. Cette double lettre correspond à une double fonction :



[118]

On comprend maintenant le sens du mot « catapycnose » : il exprime que l'échelle est divisée suivant l'unité fournie par le pycnon.

Il peut être conclu aussi de tout ce qui précède que le son mésopycne est une sorte de note de passage entre l'oxypycne et le barypycne.

38. En dépit de l'étonnement que nous apportent ces témoignages, c'est le genre Enharmonique, étalon graphique de toutes les échelles, qui est le genre primordial. Il est loisible de concevoir, historiquement, l'Enharmonique comme la transformation instrumentale (35) d'un tricorde primitif, inventé, dit la légende, par l'aulète Olympos, et qui, sous sa forme défective, subsista dans l'art vocal. Si bien qu'on donnera à l'échelle pentaphone ainsi constituée le nom d'*Enharmonique vocal*, par opposition avec l'autre :



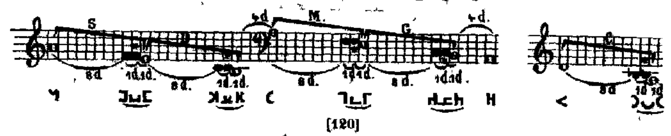
[119]

Il arriva que les aulètes — joueurs d'instruments à anche simple ou double, improprement appelés « flûtes » — eurent l'idée, pour transformer le tricorde en tétracorde et conserver à l'échelle le nombre normal de ses degrés, de dédoubler le demi-ton. L'obturation partielle d'un trou de leur instrument leur permettait d'obtenir un abaissement de quart de ton, par à peu près. Gevaert, qui a fait le premier cette remarque, explique ainsi le mécanisme producteur de l'Enharmonique instrumental (*Problèmes d'Aristote*, p. 94, 246, 368).

L'intercalation du son mésopycne, diviseur du demi-ton, se faisait au petit bonheur. Mais elle enchanta les aulètes. Elle les amena à inventer le pycnon, la

1. M. F. Greif croit que la lettre dite *droite* était primitivement une lettre *retournée*, et que Bellermann a entraîné les musicographes en une erreur fondamentale. Bellermann, en posant en principe que les signes [116] correspondent aux touches blanches de notre clavier, a cependant fourni une clef qui n'est pas seulement simple. Elle parait correspondre à la nature des choses et expliquer notamment la pente descendante des échelles helléniques. V. plus loin (38).

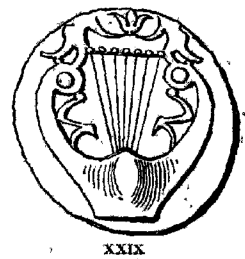
catapycnose, et à créer une notation qui en était l'expression graphique. La voici :



[120]

Une telle échelle est éminemment descendante; les sons fixes marquent la limite inférieure que les échelons principaux, constituant le Corps de l'Harmonie, peuvent occuper. Dans le tricorde d'Olympos [119] le demi-ton situé au grave implique que le *fa* et l'*ut* sont des pseudo-sensibles; *a fortiori* les quarts de ton intercalaires donnent-ils au son mésopycne une tendance au grave. *Tout se passe comme si* les deux sons supérieurs du pycnon — dans la figure [120] les notes noires — étaient liés par attraction au son de base. En d'autres termes, l'échelle est à pente descendante, parce que le pycnon, dans son ensemble, tend à se serrer contre le son le plus grave. Et la notation, dans l'interprétation de Bellermann, confirme cette construction.

Les signes ꓘ et ⋉, par exemple, ne sont pas, à proprement parler, des altérations ascendantes de K. Leur emploi implique qu'ils représentent des sons situés dans la zone où l'attraction de K se fait sentir. *Tout se passe en effet comme si* le son de base, attirant en permanence le son voisin supérieur ⋉, exerçait son aimantation au delà : jusqu'au voisin ꓘ, de ce voisin, mais non au delà d'une distance telle que l'attraction du son fixe grave (barypycne) ne puisse plus s'exercer. L'examen de la notation diatonique confirmera cette manière de voir.

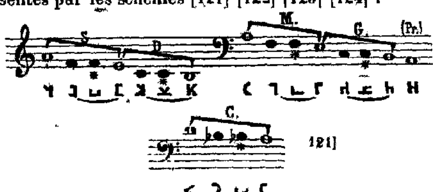


XXIX

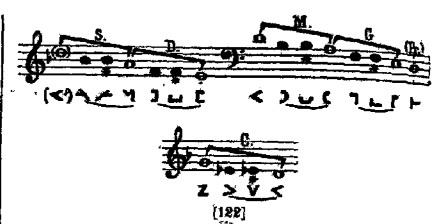
Cithare heptacorde, de forme évasée, vue par la face postérieure. Le renflement de la *caisse* et la forme des *bras* rappellent la carapace et les cornes de la lyre. Les ornements qui coiffent le *joug* paraissent faire corps avec l'instrument. Ceux qui ornent les bras, à la hauteur des cordes, prennent une importance que les peintures de vases accentueront encore. — Monnaie de l'île de Délos (Cyclades), frappée vers 480. — *Cabinet des Médailles.*

NOTATION ENHARMONIQUE

39. Les quatres tons primitifs [97] transcrits à leur hauteur réelle — mais au diapason antique, d'une tierce mineure plus élevé que le nôtre — sont représentés par les schèmes [121] [122] [123] [124] :



[121]



[122]

La nète manque aux Suraiguës. Pour l'écrire on se sert du signe affecté au son correspondant de l'octave inférieure, et on le distingue par un accent, à droite (<'). On obtiendra de même le signe de la nète des Suraiguës dans le ton suivant :

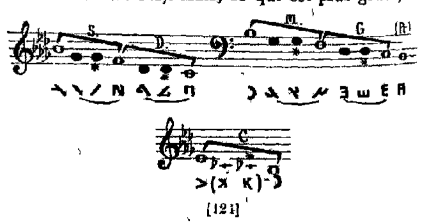


[123]

La plus parfaite symétrie règne dans la notation de ces 3 tons : les sons fixes y sont représentés par des lettres dites droites tirées de la série diatonique primitive [116] et correspondant aux touches blanches du clavier moderne.

Les sons mobiles, tous groupés en triades pycnosées serrées contre la base (barypycne), sont visiblement les satellites de cette base vers laquelle ils tendent. Ici la notation est représentative de la théorie enharmonique. Celle-ci étant admise, la notation des tons ci-dessus doit être regardée comme adéquate : elle remplit exactement sa fonction.

Le 4e ton primitif est moins bien muni. La mèse et ses deux répliques aux octaves inférieure et supérieure ne peuvent être notées par des signes (lettres) dits droits, puisque ceux-ci affectent exclusivement les touches blanches de notre clavier. Elles sont donc figurées par des lettres retournées (correspondant à nos touches noires). Mais, ce qui est plus grave, les



[124]

Conjointes n'ont pas de représentation enharmonique possible, puisque le barypycne est ici une lettre

tournée ɔ). L'expédient employé se trouvera expliqué plus loin par la graphie des autres tons. Et il est probable que cette difficulté n'a pas été constatée par les créateurs de la notation, l'insertion des Conjointes dans le système tétracordal ne s'étant faite qu'après coup[1].

Par ces 4 tons primitifs sont employés tous les groupes pycnosés du tableau [117], à l'exception du premier groupe (de création postérieure) et du mésopycne dans le second.

De l'examen des 4 échelles tonales ci-dessus il résulte déjà que :

les lettres dites droites correspondent aux touches blanches de notre clavier moderme : c'est du moins la clef proposée par Bellermann;

les lettres retournées représentent un son plus aigu d'un demi-ton (diatonique) que le son figuré par la lettre droite;

les lettres couchées figurent des sons exharmoniques situés un quart de ton (=1 diésis) plus haut que la lettre droite homologue;

On pourrait donc construire avec les lettres droites et retournées une échelle chromatique (sens moderne) de la forme suivante [les touches noires du



[125]

clavier moderne sont en noir]. Mais ce n'est là qu'une représentation mnémotechnique, les Anciens n'usant de pareilles successions, en série continue, dans aucune de leurs échelles.

1. Il faut reconnaître qu'ici M. F. Greif pourrait reprocher à la notation interprétée par Bellermann, de n'être point parfaite, puisque la mese et deux conjointes, en *ton dorien*, sont affectées de signes irréguliers. Or le ton comme le mode dorien sont sûrement primitifs. Observer toutefois que les Conjointes ont pu n'être mises en jeu que postérieurement à l'invention des signes primordiaux; autrement dit, il semble que la notation ait été faite pour le Grand Système Parfait et non pour le Système Immuable. Dans ce cas les irrégularités dans la graphie du ton dorien se réduisent au signe de la mèse.

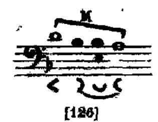
Quant à la complication attribuée par M. Greif au ton dorien de Bellermann, sous prétexte qu'il est armé de 5♭, elle n'est qu'un anachronisme commis par les yeux du subtil commentateur : lire les « notes » antiques avec interposition de notre écriture musicale moderne est un opération bien plus étrange encore que les anomalies relevées ci-dessus.



XXX

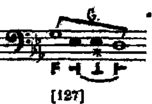
Grandes cithares heptacordes, portées par des citharèdes. Le sommet des bras et les ornements sous-jacents sont en ivoire. La main gauche de l'instrumentiste est active : les doigts pincent les cordes (*psallein*); — leur allongement indique naïvement leur intervention. Cet accompagnement (*krousis*), ordinairement improvisé, dit Th. Reinach, pouvait avoir une réelle importance mélodique (cf. Platon, *Lois*, II, 812). Pendant ce temps la main droite, prête à l'attaque, armée du plectre, se tenait à portée de l'instrument. Dès que la voix se taisait, le plectre entrait en action pour l'intermède (*epikrousis*). En pareil cas la main gauche pouvait soutenir par des cordes pincées le chant de la main droite. Dans le solo de cithare (*psilê kitharisis*), cette association des deux mains était la règle : le chant, *toujours au grave*, revenait nécessairement à la main droite, à l'attaque énergique du plectre (*plessein, krekein*). Toutefois certains virtuoses rejetaient le plectre et adoptaient le jeu des doigts aux deux mains. On nommait psilocitharistes les virtuoses instrumentistes. (Reinach, article Lyra, *op. cit.*) On voit comment le *baudrier*, passé au poignet gauche, soutient l'instrument et en applique la tranche contre l'épaule gauche. Deux des baudriers sont ornés d'effilochos de laine, que l'on devine sur certaines monnaies (cf. XXV). — Vase à figures noires, du type amphore, avec rehauts de couleur rouge; VIe siècle av. J.-C. — Collection Walton, *Cabinet des Médailles;* vase non catalogué par de Ridder (donation récente).

40. Si l'on emprunte au ton lydien ses Moyennes



[126]

et au ton phrygien ses Graves,



[127]

on peut construire l'octave (doristi) suivante :



[128]

qui sera le centre d'un nouveau Système Parfait en ton hypophrygien (♭♭). On peut donc dire que celui-ci est « implicitement » contenu dans le ton lydien et dans le ton phrygien. De même entre le ton phrygien (♭♭♭) et le ton dorien (♭♭♭♭♭) on intercalera l'octave hyperdorienne (♭♭♭♭) en empruntant un tétracorde à l'un et à l'autre.

En raisonnant d'après la théorie moderne des tons, nous pourrions dire, plus simplement encore, que le tétracorde des Conjointes en ton lydien (♭) crée à lui seul, par modulation à la quarte supérieure, le ton voisin (♭♭), une quarte plus haut ou une quinte plus bas. En réalité les deux tons armés de (♭♭) (hypophrygien et hyperlydien), situés à une octave de distance, que les Grecs distinguaient l'un de l'autre, et qui pour nous ne font qu'un, ont pour embryon le tétracorde des Conjointes en ton lydien.

De même l'hypodorien et l'hyperphrygien (♭♭♭♭) sortent des Conjointes du ton phrygien.

En regard des quatre tons primitifs nous appellerons *tons implicites* ces quatre tons issus du mécanisme des Conjointes.

TONS IMPLICITES. — Le tableau [117] va nous fournir tous les signes nécessaires :



[129]

[130]

On voit apparaître quelques signes nouveaux au grave pour représenter les sons que le tableau [117] ne contient pas dans cette région.



XXXI.

Cithare heptacorde. Le *joug* est remplacé par une bande ouvragée à l'intérieur de laquelle il semble que les cordes soient fixées. D'ailleurs on aperçoit les chevilles d'accord, au milieu de la bande. Visiblement le personnage est un « citharède », chanteur qui s'accompagne avec son instrument : c'est la main gauche qui est active. La droite, qui tient le *plectre*, parait vouloir intervenir à son tour. La draperie croisillée et semée de points, qui pend de l'instrument, est son *enveloppe*. — Vase à figures rouges, du type pelikè, de la première moitié du ve siècle. Ce majestueux personnage semble exécuter un pas de danse tournant, si l'on tient compte du « coup de vent » qui soulève sa longue robe. C'est peut-être un poète-chanteur-danseur, que quatre admirateurs entourent, deux assis et deux debout. Malgré les cassures, respectées sur notre dessin, ce musicien a grand air. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 390.

40 (*bis*). RÉPLIQUES DES TONS IMPLICITES. — Plus tard on ajouta aux deux tons précédents leurs répliques à l'octave, qui, suivant la théorie antique (28), ne faisaient pas double emploi. Ces tons aigus manquaient de signes dans la région haute de leurs échelles. On convint, suivant une règle adoptée antérieurement au profit des tons lydien [122] et phrygien [123] incomplets à l'aigu, de répéter les signes du tétracorde grave correspondant en les marquant d'un accent différentiel. On obtint les deux nouveaux tons :

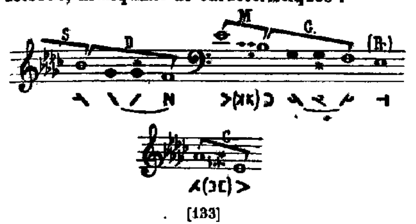


[131]



[132]

41. On voulut tirer de la notation primitive les signes nécessaires au ton situé une quarte plus haut (= une quinte plus bas) que le ton dorien, et dont le tétracorde caractéristique, conjoint en ton dorien, fournissait le noyau. Malheureusement la graphie de ce tétracorde était impossible avec les éléments déjà connus : on se trouva en face de l'échelle défective ci-dessous, manquant de caractéristiques :

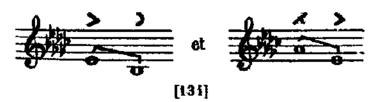


[133]

Remarquons que les sons fixes des tétracordes sont, à l'exception de la paramèse et de l'hypate de Graves, exprimées par des lettres retournées. L'explication en est que les sons correspondants à ces lettres retournées sont émis par les touches noires de notre clavier moderne, alors que la série des signes primitifs sur lesquels chaque groupe pycnosé est assis occupe les touches blanches. Cet emploi des signes retournés a déjà été signalé pour le ton dorien (39). Il est une première atteinte à la régularité séméiographique du ton fondamental (hypolydien), du ton lydien et du ton phrygien.

Il va falloir, pour compléter la graphie des tétracordes des Moyennes et des Conjointes, — étant donné qu'on ne veut pas créer de nouveaux signes, — s'éloigner de plus en plus de la symétrie primitive.

Les difficultés, en effet, deviennent insurmontables lorsqu'il s'agit de construire des tétracordes ayant pour barypycne une touche noire. C'est le cas pour



[134]

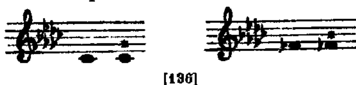
Le son barypycne étant une lettre dite retournée, il n'y a plus de groupe pycnosé possible sur une telle base. Il fallut renoncer à l'homogénéité graphique du pycnon. Les deux sons mobiles furent empruntés au groupe pycnosé supérieur, avec exclusion du mésopycne de ce groupe ; il est remplacé par l'oxypycne[1].



[135]

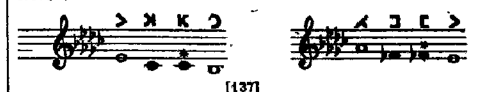
[1] L'usage des tons primitifs avait posé en principe que la lettre couchée ne peut occuper que la seconde place dans le tétracorde à partir du grave.

Il reste donc pour traduire :



[136]

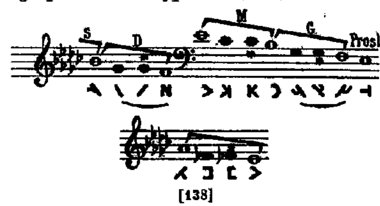
les signes qu'on va lire dans les tétracordes irréguliers :



[137]

dans lesquels K et ⊏ doivent être traduits 1 dièsis, ⋊ et ⊐ 2 dièsis plus bas [autrement dit un quart de ton et un demi-ton plus bas] que la hauteur écrite.

La graphie du ton hyperdorien sera :



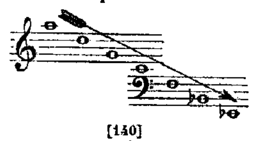
[138]

Reste à compléter le tétracorde des Suraiguës, suivant le procédé indiqué ci-dessus (40 *bis*) :



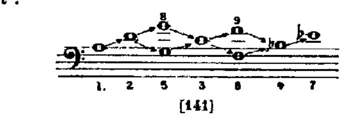
[139]

42. Résumé de ce qui précède. — La série des tons créés jusqu'ici peut être représentée *théoriquement*, par l'enchaînement de quintes :



[140]

pratiquement, par l'enchaînement des mèses, équivalent :



[141]

chronologiquement, suivant l'ordre numérique ci-dessus indiqué.

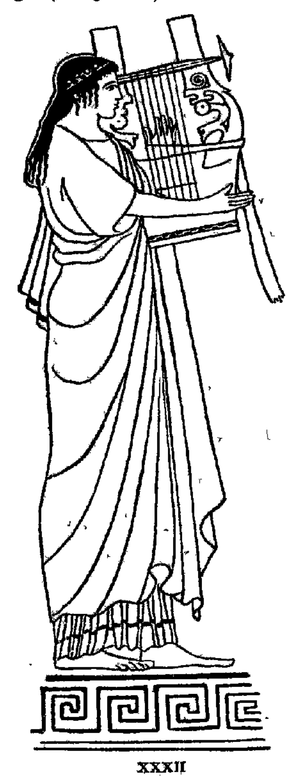
Sur ces neuf tons, les nos 1, 2, 3 [ton fondamental (♮), ton lydien (♭), ton phrygien (♭♭)] ont une notation régulière. Pour ces trois tons même elle est parfaite, en ce sens que chaque signe a une destination unique, et chaque espèce de signe une fonction spéciale : les sons fixes sont représentés par des lettres dites droites ; les sons mobiles forment des groupes pycnosés conformes au tableau [117] ;

parfaite aussi la représentation des tons 5 et 8, hypophrygien et hyperlydien (♭♭), des tons 6 et 9, hypodorien et hyperphrygien (♭♭♭), — en faisant abstraction toutefois pour ces derniers du tétracorde des Conjointes, où se glisse une irrégularité inhérente au ton dorien (♭♭♭♭) ;

irrégulière, en effet, la notation du ton 4, dorien

où les tétracordes sont normaux, — abstraction faite du tétracorde des Conjointes, que nous allons retrouver en hyperdorien, — si l'on considère seulement leur pycnon, mais où la mèse et ses deux répliques à l'octave grave et supérieure, tombant sur des touches noires, sont représentées par des lettres dites retournées;

anormale et factice, la notation du ton 7, hyperdorien (♭♭♭♭♭) dans trois de ses tétracordes (Moyennes, Suraiguës, Conjointes).



XXXII

Cithare heptacorde entre les mains d'Apollon Citharède. *Bras* de l'instrument très ouvragés. L'activité de la main gauche, — dont le poignet, par le *baudrier*, soutient l'instrument, est ici particulièrement visible. — Vase à figures rouges, du type hydrie, peint vers 450. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 441.

43. On peut tirer de là les règles suivantes :

I. Les seuls tétracordes dont la notation soit primitive et adéquate sont, dans la lecture de Bellermann, limités par les touches blanches du clavier moderne : leur graphie est constituée par quatre signes, sur lesquels trois ne sont que les aspects divers d'une même lettre (pycnon). Les signes compréhensifs[1] sont droits.

II. Les tétracordes limités au grave par une touche blanche et à l'aigu par une touche noire ont leur pycnon régulier, mais, des deux signes compréhensifs, le grave (touche blanche) est dit droit, l'aigu (touche noire) est dit retourné.

III. Les tétracordes limités au grave par une touche noire emploient pour le son grave la lettre retournée correspondante, pour le II[e] degré en montant le signe primitif supérieur contigu, pour le III[e] degré ce même signe retourné : notation où les signes sont détournés de leur signification originelle.

IV. La lettre couchée ne s'applique qu'aux parhypates et aux trites.

44. Le ton fondamental et les dix tons que nous disons « à bémols » ne suffirent pas. A partir du IV[e] siècle apparurent successivement les tons « à dièses ». Bien qu'à cette époque l'Enharmonique ne soit plus pratiqué sous sa forme pycnosée et ne subsiste que comme gamme défective, on supposera ici, comme faisaient sans doute les théoriciens pédagogues de cette époque, et pour exposer avec plus de clarté et d'unité la genèse et la transformation des signes, que l'Enharmonique s'applique encore aux nouveaux tons.

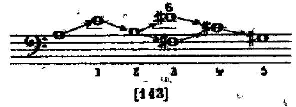
Il n'y a rien d'ailleurs à ajouter aux conventions ci-dessus énoncées; elles vont suffire à noter les échelles diésées.

A partir de la mèse *la* considérée comme le pivot du ton fondamental, si nous procédons *théoriquement* par quintes ascendantes,



[142]

pratiquement par quintes et quartes alternées, nous voyons apparaître les tons assis sur les mèses ci-dessous :



[143]

Pour appliquer aisément les règles empiriques énoncées plus haut (43), à propos des tons « à bémols », il suffit de remarquer que, dans la notation, les Grecs ne font aucune distinction entre le ♭ et le ♯ correspondants. Dans les tons à dièses le tableau [125] va donc se trouver modifié comme il suit (les touches noires sont notées en noir) :



[144]

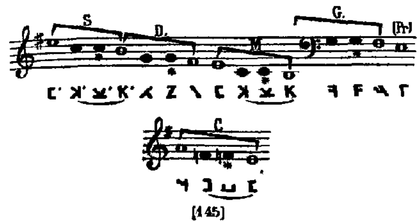
En effet, si on se reporte au tableau [117], on constate que tout signe modifié (lettre couchée ou dite retournée) représente un son plus aigu que le signe droit, base du pycnon. L'équivalent du ♭, qui nous sert à marquer l'altération descendante, n'existe pas dans la notation grecque, selon la présente interprétation. Elle ne distingue pas le 1/2 ton diatonique du 1/2 ton chromatique. Le même signe retourné représente la touche noire qui pour nous exprime le ♭ et le ♯.

Exemples : ƆK représente *la♯-si* ou *si♭-si*; ꟻ⅂ = *sol-la♭* ou *sol-sol♯*, etc.

Cela posé, cherchons à établir la graphie du ton diésé le plus simple : il sera le plus compliqué de tous dans la notation; car, de même que le plus

1. Entendez : les signes appliqués aux sons qui limitent le tétracorde.

compliqué des tons à bémols, l'hyperdorien [133], il présente des tétracordes ayant pour base une touche blanche, et en même temps des tétracordes ayant pour base une touche noire. Traitons les uns et les autres suivant les règles établies (43) :



[145]

Dans ce ton les Moyennes, les Suraiguës et les Conjointes sont notées enharmoniquement, les Graves et les Disjointes artificiellement.

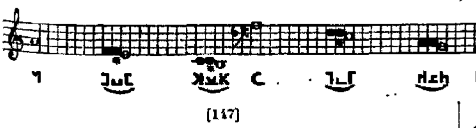
45. Si nous passons au ton suivant, à deux dièses, la régularité va s'établir dans l'anomalie : tous les tétracordes auront pour base une touche noire et en seront réduits à subir la notation artificielle, — à l'exception toutefois du tétracorde des Conjointes :



[146]

46. Les autres tons à dièses employés par les Grecs, hypoiastien (♯♯) et hyperéolien (même armure), éolien (♯♯♯) et hypoéolien (♯♯♯♯) ont tous leurs tétracordes, y compris celui des Conjointes, appuyés sur une touche noire et suivent la règle III (43). Tous les cas possibles avaient donc été résolus — plus ou moins logiquement — dans l'écriture des tons à bémols; aussi les tons à dièses n'offrent-ils aucune particularité. Ils sont dotés de la notation artificielle née de l'extension des premiers signes à des tons qui les excluent. Deux d'entre eux seulement [(♯) et (♯♯)] présentent encore des traces de l'écriture enharmonique normalement appliquée. Les autres ont une séméiographie systématiquement anormale. Il est inutile de les figurer : l'Enharmonique intégral était mort lorsqu'ils ont été créés.

47. Reprenons le ton fondamental et appliquons-lui la catapycnose tout du long, inventée en même temps que la notation :



[147]

Cette échelle factice, — où la division de l'octave en 24 diésis donnait aux aulètes inventeurs l'illusion d'une coordination exacte des sons musicaux, groupés avec symétrie, — était incapable de traduire à leur hauteur vraie, ou simplement approximative, les échelles des Genres chromatique et diatonique, lesquels n'étaient point supprimés par l'Enharmonique et coexistaient avec lui. La faveur dont jouit si longtemps la soi-disant trouvaille d'Olympos ne put prévaloir contre les habitudes et les nécessités d'un art moins subtil : celui de Pythagore et de Platon. La voix humaine ne pouvait se plier dans les ensembles choraux à de pareilles intonations, et l'on peut affirmer que, parmi les chanteurs virtuoses, le nombre de ceux qui exécutaient à peu près exactement les sons du pycnon était des plus restreints.

Lorsqu'on voulut noter le Chromatique et le Diatonique, à côté de l'Enharmonique, il eût fallu de bonne grâce reconnaître que la notation propre à celui-ci était inapte à la transcription de ceux-là.

Il n'en fut pas ainsi. On se contenta des anciens signes. Et rien ne prouve mieux l'importance de l'invasion enharmonique dans l'art grec, la persistance de cette mode extravagante, que l'humble condescendance avec laquelle les Genres diatonique et chromatique s'évertuèrent à adapter leurs intervalles à des signes créés pour un autre. Vaine et dangereuse servilité : la notation enharmonique, qui n'était point faite pour eux, non seulement se trouva incapable de servir leur cause, mais les atteignit dans leur constitution, qu'elle ébranla.



XXXIII

Grande cithare heptacorde, tenue par Apollon Citharède. De la main gauche, par le *baudrier*, il soutient l'instrument. La main droite présente une patère à un personnage debout en face du dieu. — Vase à figures rouges, du type kalpis ; peint vers 450. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 443.

48. La faute initiale remonte à la catapycnose, dont la notation ne fait qu'utiliser les vilains petits morceaux. Si la division de l'échelle sonore en sections égales s'était faite par 12, le *tempérament* tel que nous le pratiquons — tel d'ailleurs qu'Aristoxène l'a pressenti et recommandé — eût pris rang dans la pratique musicale dès les temps anciens. Nous ne serions pas en présence d'une technique déconcertante. Les archéologues y eussent perdu une belle occasion de se montrer sagaces, et l'art grec ne passerait point, aux yeux des musiciens modernes, pour un casse-tête. Il est vrai aussi que le tempérament lui eût fait perdre une part de sa richesse mélodique. De sorte que, à tout prendre, il n'y a rien à regretter.

Tel qu'il nous apparaît, l'art hellénique se laisse deviner assez clairement pour que, faisant toujours le départ entre l'art « vulgaire » et l'art « professionnel », nous arrivions à goûter quelque chose de l'un et à comprendre — ou à peu près — le mécanisme de l'autre.

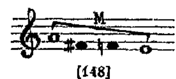


XXXIV

Cithare heptacorde tenue — on ne voit pas comment — par une Muse, qui ébranle de la main droite les cordes, avec le plectre. La bouche est gauchement entr'ouverte : la Muse chante. Un autre plectre, sensiblement plus gros que le premier, est suspendu à l'instrument; le baudrier ne sert à rien; longues effiloches. Les *bras* sont très volumineux. Le *chevalet* est visible au-dessus du *cordier*. — Coupe à fond blanc peinte vers 450 av. J.-C. Les traits noirs, sur l'enduit, sont devenus brun-jaune ou rougeâtres dans les parties minces. Rehauts d'or. Les bandes noires du costume figurent, sur l'image présentée, des bandes rouge foncé, ornées de dessins en clair, supprimés ici. Publiée par E. Pottier, *Monuments Piot*, II, 1895, pl. VI. — *Musée du Louvre*, salle L.

NOTATION CHROMATIQUE

49. Il a été montré que, vocalement, le tétracorde des Moyennes dans le genre chromatique (14) prend la forme :



[148]

Si l'on suppose, ainsi qu'on l'a fait pour l'Enharmonique, les deux tétracordes de l'octave type modifiés de la même façon, il faut pour accorder, par exemple, une lyre à 8 cordes dont les deux extrêmes sont *mi-Mi*, recourir aux procédés suivants :



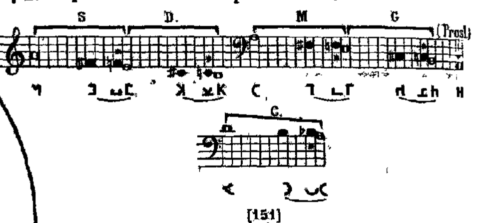
[149]

On se procurera le *fa*♮ et l'*ut*♮ en intercalant, à l'estime, et sans pouvoir s'appuyer sur des consonances fondamentales, un demi-ton entre *fa*♯ et *mi*, entre *ut*♯ et *si*. Et finalement on aura :



[150]

Or on décréta que le Genre chromatique aurait la même notation que le Genre enharmonique, mais que la lettre retournée, attribuée à l'indicatrice du tétracorde, devrait être traduite deux diésis plus haut qu'en Enharmonique. Quant à la parhypate (lettre couchée), elle était censée représenter un son exact, bien qu'il fût exharmonique. On eut :



[151]

Le Chromatique est donc représenté par une notation qui lui inflige une division exharmonique du ton. Les intervalles du tétracorde sont, en effet, de haut en bas (prenons pour exemple le tétracorde des Moyennes) :



[152]

La-fa♯ = *trihémiton* = 1 ton 1/2, intervalle indécomposable, comme le *diton* de l'Enharmonique.

Fa♯-*fa* = 3 diésis = 1/2 ton 1/2 = 3/4 de ton, intervalle exharmonique;

Fa-mi = 1 diésis = 1/4 de ton, intervalle exharmonique.

Ainsi, sous prétexte d'établir pour l'œil une liaison permanente entre certains degrés de la gamme, souvent dissociés pour l'oreille, et afin de marquer la suprématie de l'Enharmonique sur les autres genres, on inflige au Chromatique l'écriture pycnosée dont il se serait fort bien passé : n'avait-on pas dans les tableaux [123] et [144] des moyens efficaces de représenter logiquement les sons du genre chromatique, — puisqu'on ne faisait pas de différence graphique entre le ♯ et le ♭ correspondants, entre le 1/2 ton diatonique et le 1/2 ton chromatique? Autrement dit, puisqu'on croyait aux homotones et qu'on en usait parfois, en passant d'un ton à l'autre.

La *notation chromatique* ne peut donc s'appliquer au Chromatique vocal (ou vulgaire) que si le mésopycne (second degré du tétracorde à partir du grave) est interprété une diésis plus haut qu'il n'est écrit, — de sorte que l'écriture et l'émission se trouvent, dans la majorité des cas, en formel conflit.

Les divers tons, en Chromatique, dans l'ordre où ils sont nés, se présentent comme il suit :

1° Les trois ou quatre tons primitifs (♮) (♭) (♭♭) (♭♭♭);

2° Les deux tons implicitement contenus dans les précédents (♭♭) (♭♭♭), et la doublure de l'un d'eux à l'octave;

3° Les divers tons à dièses, les plus récents.

50. Tons primitifs :

Ton fondamental; v. ci-dessus [151];

autres tons à notation enharmonique détournée de sa signification primitive :



[153] [154] [155]

51. Tons implicitement contenus dans les précédents, grâce au tétracorde des Conjointes annexé, de bonne heure, à ceux-ci :



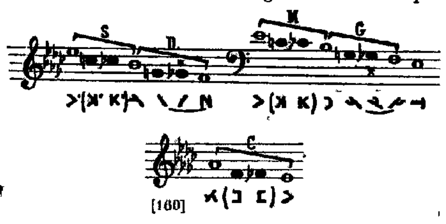
[156] [157]

51 (*bis*). Répliques, mais non doublures (28), à l'octave supérieure, des deux tons précédents :



[158] [159]

52. Ton postérieurement ajouté et présentant trois tétracordes anormaux dans le genre enharmonique :



[160]

Or, si l'on se reporte au tableau [117], qui fournit les moyens d'écrire en vraie hauteur les gammes du Genre chromatique, on constate que ce sont précisément les tétracordes dont l'écriture est anormale en Enharmonique qui vont, par l'adoption des mêmes signes en chromatique, devenir réguliers. Au son correspondra le signe adéquat. Les tétracordes exactement notés seront donc ici les Moyennes, les Suraiguës et les Conjointes : il faut entendre par là qu'ils correspondent dans leur graphie à la hauteur vraie des sons en Chromatique vocal, le seul que nous puissions imaginer. Mais ils ne traduisent plus le Chromatique des musiciens, où le mésopycne est à une diésis seulement (1/4 de ton) du son de base (barypycne).

53. Le ton hyperiastien (♯), le premier des tons « à dièses » et qui est graphiquement affligé d'anomalies analogues à celles de l'hyperdorien, en Enharmonique, va se trouver chromatiquement exact dans les tétracordes anormaux de l'Enharmonique (Disjointes et Graves) :



[161]



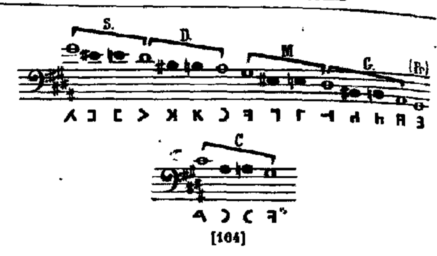
XXXV

Cithare heptacorde, dont une Muse pince les cordes avec la main gauche. La caisse est ornée de deux yeux semblables à ceux que l'on trouve fréquemment sur les coupes et qui sont des porte-bonheur. Il semble que les *bras* soient en ivoire. La musicienne suit des yeux le texte qu'elle interprète et qui est posé sur ses genoux (dyptique vu en épaisseur). — Coupe à fond blanc, de même fabrication et de même date que la précédente. Bandelette d'or aux cheveux. Le manteau (himation) jeté sur les genoux a été interprété en noir, faute de mieux. Publiée par E. Pottier, *Monuments Piot*, 1895, II, pl. V. Ces deux coupes (XXXIV et XXXV) sont sans pied; elles ont pour tout support une saillie circulaire, comme en ont les assiettes. Elles sont munies d'anses horizontales, légèrement incurvées, très saillantes. — *Musée du Louvre*, salle L.

54. A partir de ce ton, et si l'on fait abstraction du tétracorde des Conjointes en iastien, emprunté par ce ton à l'hyperiastien, tous les autres tons, en Chromatique, auront une graphie exacte. Ce sont :



[161] [162] [163]



[164]

54 (*bis*). Réplique, mais non doublure, à l'octave inférieure, du ton hyperéolien :



[165]

55. A quoi distinguait-on le Chromatique de l'Enharmonique, puisque les mêmes signes affectent l'un et l'autre genre?

On établit la règle — facultative, semble-t-il — que dans les *tétracordes* ayant pour base un signe primitif (ou, ce qui revient au même, d'après Bellermann, une touche blanche de notre clavier moderne) et dans lesquels les sons du pycnon sont représentés par les trois formes du même signe alphabétique, le signe supérieur (indicatrice) serait barré d'un trait diacritique (= différentiel). On aura donc en Chromatique :

etc.

Dans les tétracordes ayant pour base une touche noire (signe non primitif) ce trait fut considéré comme inutile. En réalité, le plus souvent c'était à l'interprète à deviner le Genre et à faire son choix entre l'Enharmonique et le Chromatique. Nul doute, lorsqu'il s'agissait de chant choral, voire de chant solo, que le Chromatique ne fût implicitement désigné. Les subtilités de l'Enharmonique n'étaient guère le fait des chanteurs, même virtuoses. Mais il ne convient pas de se montrer ici trop absolu : il est certain que quelques gosiers très exercés ont affronté les sons exharmoniques du pycnon et charmé (?) les Athéniens par ces échelles singulières.

56. Dans une vue d'ensemble, on peut établir la série des quintes génératrices des XV-XII tons employés par les Grecs, depuis l'échelle la plus chargée en bémols jusqu'à l'échelle la plus chargée en dièses. On obtiendra ainsi l'enchaînement des mèses :

notation enharmonique exacte

—→MI♭ SI♭ FA UT SOL RÉ LA MI SI♮ FA♯ UT♯ SOL♯ —→
7 4 6 3 5 2 1 8 9 10 11 12

notation chromatique (vocale) exacte

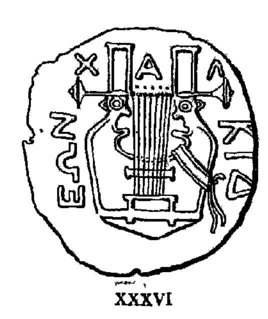
[166]

Si l'on souligne les tons pour lesquels la notation est exacte, *à condition d'admettre la pratique des quarts de ton*, on constate que le nombre en est, dans chacun des deux genres étudiés jusqu'ici, singulière-

ment limité. Les chiffres indiquent l'ordre chronologique des créations.

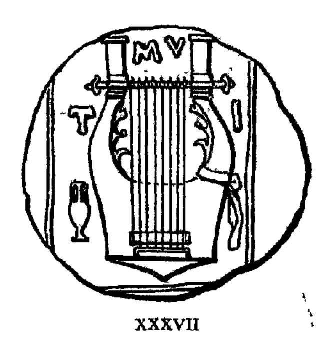
L'écriture enharmonique rigoureuse n'est applicable qu'aux premiers tons créés (39), tous à bémols, (abstraction faite du tétracorde des Conjointes pour le ton dorien (♭♭♭♭)). Le dernier ton à bémols (hyperdorien) et tous les tons à dièses excluent l'Enharmonique théoriquement et pratiquement : ils n'ont apparu qu'après l'extinction de l'Enharmonique catapycnosé, lequel était d'ailleurs un Genre essentiellement instrumental.

L'écriture chromatique en tant que traduisant el Chromatique catapycnosé n'est exacte nulle part, et cela se conçoit, puisqu'elle emprunte à l'Enharmonique ses signes. En revanche, là où, dans l'interprétation de Bellermann elle est anormale, elle devient capable de représenter parfaitement les sons du Chromatique vocal [150], c'est-à-dire les derniers venus parmi les tons à dièses, et, dans quelques autres tons, certains tétracordes ayant pour barypycne une touche noire.



XXXVI

Cithare octocorde, très complète : il n'y manque que le *plectre*. — Monnaie de Chalcidique frappée vers 392. Inscription : ΧΑΛΚΙΔΕΩΝ. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*



XXXVII

Cithare octocorde. — Monnaie de Mytilène (île de Lesbos), du IVe siècle av. J.-C. Inscription : MYTI. A gauche, une petite amphore. — *Cabinet des Médailles.*

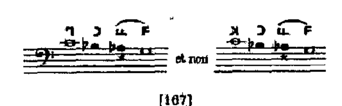
NOTATION DIATONIQUE

57. De même que le Chromatique vocal, le Diatonique vocal va se trouver altéré par la notation. Toujours par respect pour le pycnon, on déclare intangibles le barypycne et le mésopycne et on garde leurs signes (⋊K). On n'ose pas cependant attribuer celui de l'oxypycne (lettre retournée ⋊) à l'indicatrice, le domaine du pycnon s'étendant, de par la théorie, plus loin que quatre diésis (= 1 ton), mais pas si loin que cinq. Or, en Diatonique, le son de base dans chaque tétracorde est séparé par 6 diésis de l'indicatrice. On décréta qu'on aurait recours, pour représenter celle-ci, à la manière graphique que conseillait le bon sens : au signe droit ou retourné situé 4 diésis plus haut (= 1 ton) que la lettre retournée du pycnon enharmonique.

Aussi l'attraction subie par l'oxypycne, son supérieur du pycnon (= 3^e son du tétracorde à partir de la base) et exercée par le barypycne, son grave du pycnon et du tétracorde, cesse de se faire sentir à partir de cinq quarts de ton. A cette limite correspond le changement de graphie. De sorte que le Diatonique ne possède plus, dans un tétracorde, qu'une sensible, tandis qu'en Enharmonique, et même en Chromatique, l'attraction de la base tétracordale se fait sentir sur les deux sons voisins, comme il a été dit plus haut (38).

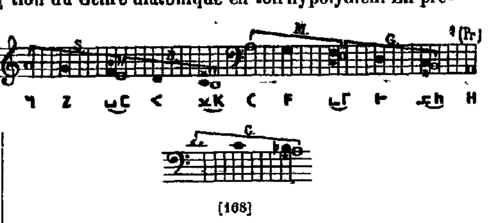
Lorsque, en comptant 4 diésis à partir de la lettre dite retournée du pycnon enharmonique, on se trouve avoir le choix entre une lettre droite et une lettre retournée, — ce qui arrive toutes les fois que *ut* et *fa* sont en cause, — il faut opter pour la lettre droite. Exemples :





[167]

58. Voici, sur l'échelle catapycnosée, la transcription du Genre diatonique en ton hypolydien. En prenant pour type les Moyennes on comptera :



[168]

entre *la* et *sol* 4 diésis = 1 ton;
entre *sol* et *fa* 5 diésis = 1 ton 1/4;
entre *fa* et *mi* 1 diésis = 1/4 de ton.

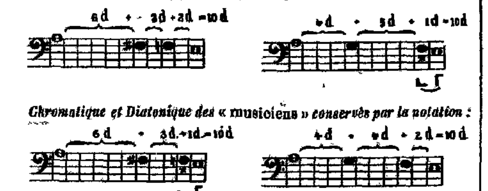
Les deux derniers intervalles sont, vocalement, à peu près irréalisables. On peut s'exercer à chanter les quarts de ton, sous forme d'exercice. De là à les exécuter exactement dans une pièce musicale tant soit peu rapide, il y a loin!

La notation enharmonique des Grecs appliquée au Diatonique et littéralement traduite est donc l'expression d'une gamme systématiquement fausse, et d'ailleurs chimérique. Pratiquement, le Diatonique vulgaire corrigeait l'intonation du signe couché et la haussait d'une diésis; de sorte que l'écriture musicale des Grecs, dans le plus grand nombre des cas, imposait à l'exécutant une correction visuelle.

D'autre part, l'engouement des professionnels pour

les gammes enharmoniques compliqua plus encore ces interprétations de lecture (Cf. le chapitre suivant : NUANCES). Les causes sont donc multiples des confusions inhérentes à de telles pratiques. Seuls les musiciens « vulgaires » échappaient à ces incertitudes. Aristoxène en vain (IVe s.) s'efforça de donner à leur Chromatique et à leur Diatonique le pas sur le Chromatique et le Diatonique mélangés d'Enharmonique, de par la catapycnose.

Chromatique et Diatonique « vulgaires » proposés par Aristoxène comme les seuls réguliers :



[169]



XXXVIII

Cithare octocorde. L'artiste est en train de serrer les *rouleaux* d'accord. De la main gauche, passée au *baudrier*, il éprouve la justesse. Les *bras* s'ajustent par un ressaut à la caisse sonore. — Vase (lécythe) funéraire, à enduit blanc, trouvé à Érétrie (île d'Eubée). Des rehauts de rouge et de vert égayent cette délicate peinture ; seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. — *Musée du Louvre*, salle L.

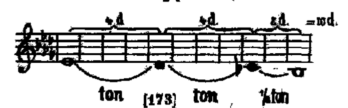
58. Les transpositions primitives de l'échelle type [168] sont, en Genre diatonique, les tons suivants :



[170]



Dans le tétracorde des Conjointes de ce dernier ton on voit apparaître la première anomalie, comme précédemment pour les autres genres et pour la même raison : ce tétracorde a pour base une touche noire. Son arrangement servira de modèle à tous les analogues. Fait déjà relevé à propos du Chromatique ; ce seront précisément ces irréguliers tétracordes qui, excluant la notation enharmonique, auront une séméiographie exacte. En se reportant au tableau [117] et en transcrivant la catapycnose, on obtient en effet :



[173]

Les distances en diésis sont ici conformes au Diatonique vulgaire.

En continuant l'énumération des tons dans le Genre diatonique on va rencontrer des mélanges de tétracordes analogues à ceux qui furent constatés en Chromatique : tétracordes ayant pour base une touche blanche et affectés de la notation enharmonique pour les deux sons graves ; — tétracordes ayant pour base une touche noire et contraints à adopter une notation exacte.

59. Tons implicitement contenus dans les précédents, grâce au tétracorde des Conjointes, annexé de bonne heure à ceux-ci :



59 (*bis*). Répliques, mais non doublures, à l'octave supérieure, des deux tons précédents :



[176]

[177]

Comme les tons dont ils sont issus, ces deux tons *bis* sont mal notés, dans le Diatonique de Pythagore, de Platon, d'Aristoxène. Et jusqu'ici c'est le cas de tous les tétracordes diatoniques énumérés, à l'exception de celui des Conjointes en ton dorien [172].

60. Le ton hyperdorien ou mixolydien, qui présente trois tétracordes anormaux sur cinq (Moyennes, Conjointes, Suraiguës), va posséder, précisément dans ces tétracordes, une écriture exacte, en Diatonique aristoxénien :



[178]

61. De même l'hyperiastien aura deux tétracordes sur cinq bien notés; mais ce sont les Graves et les Disjointes :

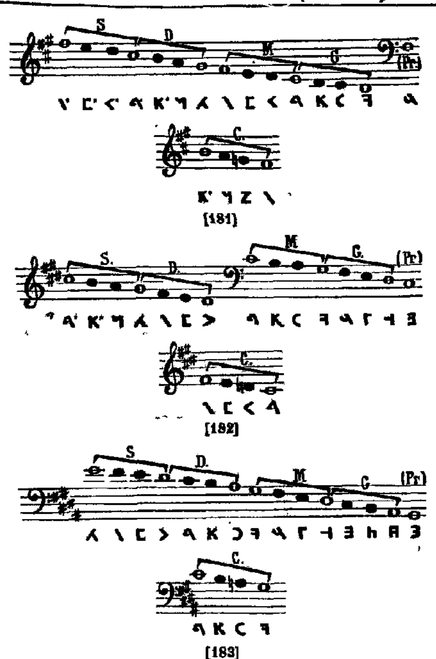


[179]

62. A partir de ce ton, et si l'on fait abstraction du tétracorde des Conjointes en iastien, emprunté par ce ton à l'hyperiastien, tous les autres tons en Diatonique auront une graphie exacte. Ce sont :



[180]



[181]

[182]

[183]

62 (*bis*). Réplique, mais non doublure, à l'octave inférieure, du ton hyperéolien :



[184]

63. Si, par analogie avec le schème [166], on cherche, sur la série des mèses, les tons à notation diatono-enharmonique exacte, on constate que les premiers tons créés, seuls, peuvent la recevoir (abstraction faite du tétracorde des Conjointes en ton dorien) :

notation diatono-enharmonique exacte

								8	9	10	11	12	
→	MI♭	SI♭	FA	UT	SOL	RÉ	LA	MI	SI♮	FA♯	UT♯	SOL♯	→
	7	6	5	4	3	2	1						

notation diatonique (vocale) exacte

[185]

A partir des tons où s'insinuent un ou plusieurs tétracordes ayant pour barypycne une touche noire, la représentation catapycnosée de ces tétracordes devient impossible, et les professionnels épris du quart de ton sont obligés de l'exécuter sans que la séméiographie les y invite. En revanche, il va se passer pour le Diatonique vocal ce qui a été déjà constaté pour le Chromatique (56). La notation catapycnosée diatono-enharmonique, absurde lorsqu'elle s'applique au Diatonique vocal, fait place, partiellement dans les tons 7 et 8, intégralement dans les tons 9 à 12, à une séméiographie exacte en ce même Diatonique vocal vulgaire. Là où les amateurs de catapycnose devaient

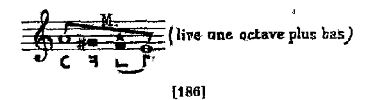
gémir, les musiciens épris de consonances trouvaient enfin leur compte : le signe et le son correspondaient.



XXXIX

Cithare à XI cordes, avec tous ses détails, moins les *rouleaux* d'accord, bien qu'Apollon Citharède soit occupé à les serrer. Comme le précédent personnage, il éprouve, de la main gauche, la justesse de l'instrument. L'*enveloppe* de la cithare, ornée de zigzags, est pendante. On en distingue nettement les deux parties. L'attache de ces enveloppes est, comme de coutume, fixée au même bras que le nœud du *baudrier* (Cf. XIII). Le *chevalet* est énorme. — Amphore à volutes, à figures jaunâtres; IVe siècle av. J.-C.; style lourd. Publiée par Lenormant et de Witte, *Élite céramographique*, pl. XXVII. — *Musée de Naples*.

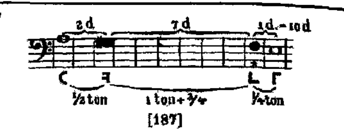
64. Les théoriciens, dans les œuvres ou fragments conservés, ne mentionnent nulle part le tétracorde néo-chromatique :



[186]

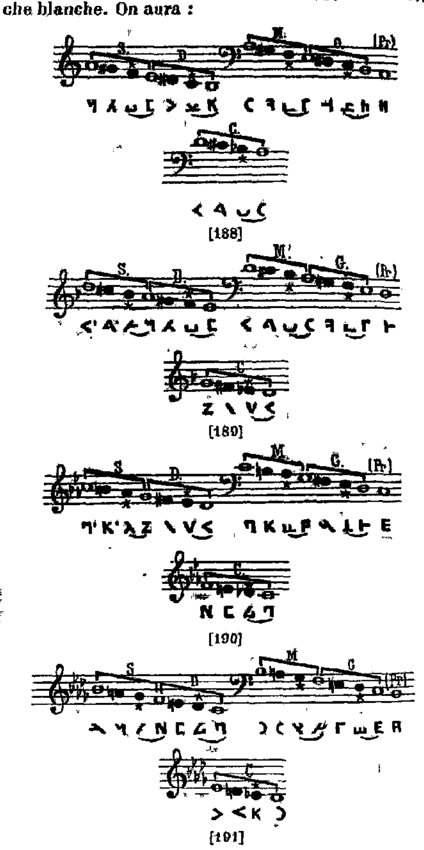
dont un des hymnes delphiques a révélé l'emploi. S'il n'y a pas lieu de dresser un inventaire complet des échelles où ce tétracorde interviendrait, il peut être intéressant d'en appliquer la formule à tous les tétracordes des tons les plus anciens, en observant qu'ici, comme en Enharmonique et en Chromatique, de pareilles échelles sont sans doute purement théoriques. (Voir ci-après le *Mélange de genres*).

Catapycnosons le tétracorde néo-chromatique :



[187]

Les distances en diésis, fournis par le tableau [117], étant connues, il est aisé de construire n'importe quel autre tétracorde ayant pour barypycne une touche blanche. On aura :



Le tétracorde des Conjointes en ton dorien, appuyé sur une touche noire, se refuse à la catapycnosetype du néo-chromatisme.

64 (*bis*). Des tons implicites on ne construira ici que l'hyperphrygien (♭♭♭♭), dont la graphie sera nécessaire à la lecture en vraie hauteur d'un des nomes delphiques :

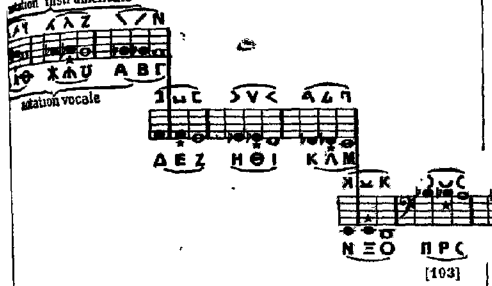


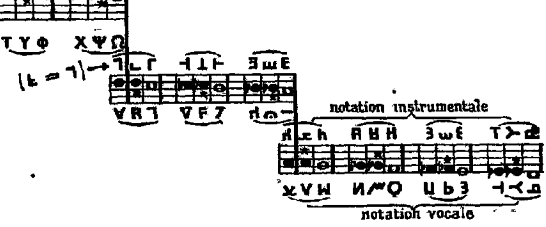
[192]

NOTATION DITE VOCALE

65. La *notation instrumentale* étudiée jusqu'ici n'est pas la seule que les Grecs aient pratiquée; mais elle est la seule qui puisse retenir notre attention. L'autre, dite *n. vocale*, simple décalque de la première, est, sous couleur de simplification, la destruction de tout système. Autant la notation instrumentale est, pour les tons primitifs, coordonnée et, même pour les tons à dièses, facile à saisir, autant la notation instrumentale échappe à toute logique. L'œil s'y perd, car l'esprit n'y peut établir aucun cadre. Postérieure à la séméiographie enharmonique, elle semble avoir pris à tâche d'en masquer le mécanisme tout en en conservant l'usage.

Les deux systèmes graphiques ont coexisté. Il suffit de les superposer pour établir les concordances et permettre au lecteur de passer aisément de l'un à l'autre.





[103]

Ces deux désignations sont purement conventionnelles, et de ce que la notation dite instrumentale paraît être née du jeu de certains instruments, il ne s'ensuit pas qu'elle ne puisse s'appliquer à l'écriture des voix, et réciproquement. Les rares monuments, presque tous « vocaux », usent aussi bien de l'une et de l'autre écriture.

Le signe ꓶ a été substitué au signe ⊾ (signalé à gauche), le seul que fournissent les textes, afin que la triade graphique fondée sur Γ soit complète et que la coordination des signes ne soit pas interrompue.

Les sons plus aigus que ⊥ sont représentés par les sons de l'octave inférieure accompagnés à droite d'un accent. On aura donc pour *ut*, *ut*♯, *si*, les signes N'Ξ'O', etc. On remarquera que les 24 signes de l'alphabet usuel se succèdent avec continuité entre *sol*♭ et *fa*$_2$. Plus bas, ils se renversent (avec modification de forme quand le dessin de la lettre se prête mal au renversement). Enfin, aux sons compris entre *si*♭ et *sol*, sont appliquées les 6 dernières lettres renversées, T à Ω. Tout cela, à première vue, paraît assez arbitrairement réparti. Du moins peut-on constater, par le sens même où l'alphabet se lit, que l'échelle grecque est essentiellement descendante.

Mais on ne peut étudier le mécanisme organique de la notation musicale hellénique que sur la plus ancienne graphie, qui seule est systématisée.

III. — LE MÉLANGE DES GENRES

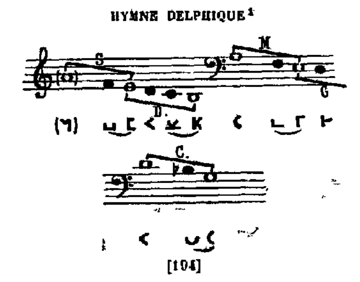
66. Le lecteur est armé maintenant pour faire face aux difficultés de la notation grecque, plus apparentes que réelles, car les anomalies s'expliquent dès que le point de départ (tons primitifs) est connu et son régime admis, ici dans interprétation de Bellermann.

La plupart des échelles présentées ci-dessus doivent être considérées comme des appareils de mnémotechnie, espèces de barèmes qui donnent le moyen de lire les tétracordes isolés, mais ne représentent point — du moins dans les monuments conservés — des échelles continues. Seules les échelles du Genre diatonique peuvent ne pas offrir de brisures. Toutes les autres sont discontinues, par suite du mélange habituel des Genres. On a eu déjà l'occasion de signaler ce fait dans la pratique vocale (14). Les Hymnes Delphiques montrent comment le Chromatique et l'Enharmonique vulgaires sont associés au Diatonique.

Les échelles vraies vont cette fois être présentées, et dans les seuls sons employés sur les monuments.

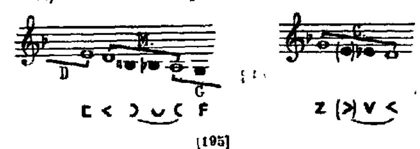
Les transcriptions sont en hauteur réelle, — selon le diapason antique :

HYMNE DELPHIQUE[1]



[104]

L'Enharmonique défectif, ou vocal, ou vulgaire, — dans lequel manque l'indicatrice à chaque tétracorde enharmonique, et où la parhypate (lettre couchée) doit se traduire une diésis plus haut que la notation ne l'indique, — est appliqué ici aux Moyennes, à leur réplique (les Suraiguës) et à leur transposition (les Conjointes). Les autres tétracordes (Graves et Disjointes) restent diatoniques.



[105]

1. Le ton principal est le lydien. Le ton fondamental (hypolydien) est employé ici comme modulation à la quarte inférieure.

Les Moyennes sont chromatiques, les Conjointes sont chromatiques ou enharmoniques. Les Graves sont diatoniques, et les Disjointes, représentées seulement par leur son de base, auraient le même genre que les Graves si elles étaient énoncées. Le fragment d'Oreste va en fournir la preuve.

FRAGMENT D'ORESTE

Les sons conservés de ce trop court fragment sont, en effet, dans la partie vocale, en ton lydien :



[196]

Moyennes chromatiques. Graves et Disjointes diatoniques.

La partie instrumentale, en admettant qu'elle soit indiquée sur le papyrus, est trop incomplète, et d'ailleurs trop conjecturale, pour qu'on en tire des conséquences graphiques.

AUTRE HYMNE DELPHIQUE

Sections A, C (ton phrygien) :

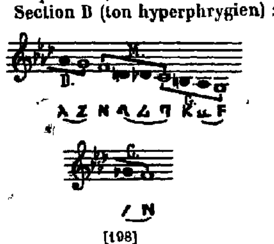


[197]

Les Moyennes et les Suraiguës sont chromatiques, mais celles-ci seules selon le Chromatique normal. Les Moyennes sont néo-chromatiques.

L'indicatrice des Conjointes manque. On suppose que les Conjointes sont affectées du même Genre que les Moyennes, dont elles sont la transposition, comme on sait[1].

Section B (ton hyperphrygien) :



[198]

Les Moyennes sont affectées du Chroma normal; les Graves (et les Disjointes) du Néo-Chromatique; les Conjointes n'ont pas d'indicatrice.

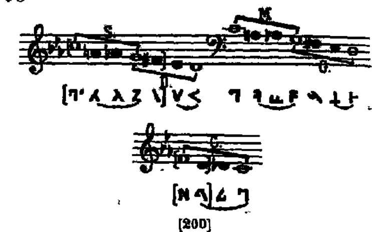
Il y a lieu de faire, à propos de cette section B (voir la transcription [547]), les remarques suivantes :

1° La transcription par quatre ♭ s'impose, dans le ton hyperphrygien, à cause du *sol*♭ unique qui détermine le tétracorde des Conjointes (c'est le *si*♭ de la transcription [87], mesure 37), et qui est incompatible avec le ton phrygien. Voici le schème de ce ton, conformément au mélange des Genres, tel qu'il est ici pratiqué :



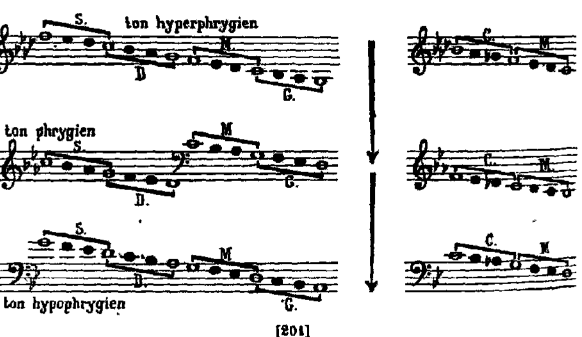
[199]

2° Or, les mesures 36, 44-5-6 marquées [1] [2] et [3] sur la transcription [547] sont inexplicables dans ce ton; elles présentent les signes V< qui ne se trouvent point dans cette échelle tonale : ils font partie des Disjointes en ton phrygien [171]. Les mesures précitées sont donc une modulation passagère, un retour momentané à ce ton initial (section A). On s'en rend compte en transcrivant l'échelle [197] dans le ton phrygien :



[200]

3° Cela fait saisir sur le vif le mécanisme modulant aux tons voisins (situés à distance de quarte ou de quinte). Pour plus de simplicité, on peut se mettre en face de simples échelles diatoniques et répéter les Moyennes à côté des Conjointes, en prenant pour centre d'expérience le ton phrygien :



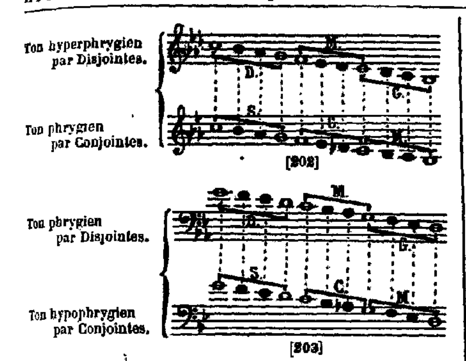
[201]

Si l'on superpose les parties communes :

1. Si l'on admet que les Conjointes, transpositions des Moyennes à la quarte aiguë, puissent ne pas être affectées du même *chroma* qu'elles, on doit, pour imiter la succession tétracordale de la section *B*, admettre la forme :



[197 *bis*]



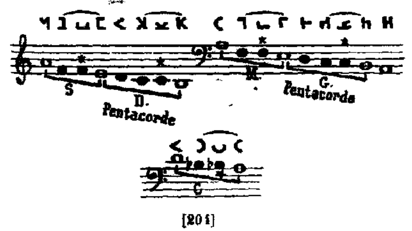
[202]

[203]

on voit que le ton phrygien possède avec chacun de ses deux voisins, situés l'un une quarte plus haut, l'autre une quarte plus bas, trois tétracordes communs : il diffère donc de l'hyperphrygien par ses Disjointes et ses Graves, tandis que l'hyperphrygien diffère de lui par ses Suraiguës et ses Conjointes.

De même le ton phrygien diffère de l'hypophrygien par ses Suraiguës et ses Conjointes, tandis que l'hypophrygien diffère de lui par ses Disjointes et ses Graves. Il en résulte que le mécanisme des Conjointes établit entre les tons voisins un enchevêtrement systématique.

67. Le mélange des Genres se retrouve dans un écrit d'Aristide Quintilien sous une forme légèrement différente de celle qui vient d'être étudiée. Dans une série d'exemples malheureusement incomplets, le compilateur montre les Moyennes affectées de l'Enharmonique pur, tandis que les Graves et les Disjointes, sous forme de pentacordes, exhibent, à côté de l'indicatrice enharmonique, l'indicatrice diatonique. En résumé (et en un seul schème), il semble que l'on ait pratiqué des échelles de la forme suivante :

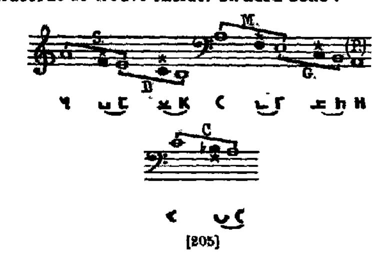


[204]

Verra-t-on surgir un jour quelque monument qui laisse application de ce dispositif?

68. Il reste à se demander si les échelles d'Alypius, présentées plus haut, se trouveront exprimées en toute leur étendue, dans des textes à découvrir; en d'autres termes, si le Genre chromatique ou l'Enharmonique ont été jamais employés dans tous les tétracordes simultanément. Un passage d'Aristoxène le ferait croire : « Toute succession mélodique est diatonique, chromatique ou enharmonique, ou bien formée du mélange des Genres, ou bien commune aux trois Genres. » Or les monuments qui nous sont parvenus ne montrent, en fait d'échelles uniformes, que des échelles diatoniques : les Genres enharmonique et chromatique, lorsqu'ils interviennent, ne sont attribués qu'à trois tétracordes sur cinq, les Disjointes et les Graves restant diatoniques. De sorte que les Genres autres que le Diatonique paraissent avoir été surtout des éléments de contraste appliqués aux tétracordes essentiels (Moyennes, Conjointes, Suraiguës) et chargés d'opposer leur pycnon aux degrés plus larges du Diatonique intercalaire. Le Néo-Chromatique (64), il est vrai, n'est point traité comme les Genres plus anciens : on le voit passer des Moyennes aux Graves, et il voisine avec le Chromatique primitif dans les tétracordes contigus. C'est là une innovation sans doute, et l'on peut supposer que les fondateurs des échelles mixtes ont ignoré ces contacts. Gevaert croit que la présence du Diatonique à côté des autres Genres — leur mélange en un mot — fut le principe posé par les premiers constructeurs. Sobriété voulue, fort remarquable.

69. Quant aux échelles bâties sur les sons communs aux trois Genres, il est facile, si l'on s'en tient aux indications fournies par la notation, de les construire : elles sont défectives, puisque l'indicatrice de chaque tétracorde se trouve exclue. On aura donc :



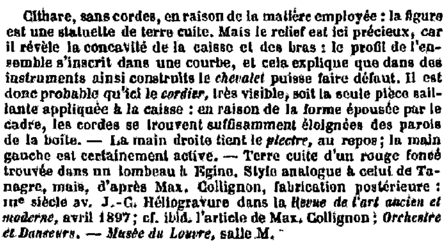
[205]

De pareilles *gammes* peuvent avoir eu cours. En art « vulgaire », il va de soi que le signe couché était traduit une diésis plus haut que sa graphie. On trouve dans la musique populaire chez tous les peuples des échelles analogues, pentaphones, et Wagner s'est servi, dans quelques-unes de ses plus belles mélopées, de gammes défectives[1]. Le tricorde du fabuleux Olympos a encore des imitateurs.

1. Gevaert, *Traité d'harmonie*, page 25.



XL



Cithare, sans cordes, en raison de la matière employée : la figure est une statuette de terre cuite. Mais le relief est ici précieux, car il révèle la concavité de la caisse et des bras : le profil de l'ensemble s'inscrit dans une courbe, et cela explique que dans des instruments ainsi construits le *chevalet* puisse faire défaut. Il est donc probable qu'ici le *cordier*, très visible, soit la seule pièce saillante appliquée à la caisse : en raison de la *forme* épousée par le cadre, les cordes se trouvent *suffisamment* éloignées des parois de la boîte. — La main droite tient le *plectre*, au repos ; la main gauche est certainement active. — Terre cuite d'un rouge foncé trouvée dans un tombeau à Egine. Style analogue à celui de Tanagre, mais, d'après Max. Collignon, fabrication postérieure : IIIe siècle av. J.-C. Héliogravure dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, avril 1897 ; cf. ibid. l'article de Max. Collignon ; *Orchestre et Danseurs*. — *Musée du Louvre*, salle M.



XLI

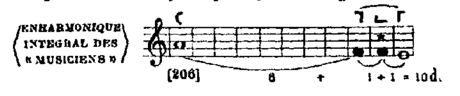
Cithare (sans cordes) : statuette de terre cuite. La forme rigoureusement rectangulaire, la substitution d'une large barre au *joug* mince coutumier, donnent à cet instrument une physionomie spéciale. Il est légèrement concave (cf. XL), ce qui le dispense d'avoir un *chevalet*. — Même fabrication et même provenance que le précédent. Collignon (op. cit.) voit dans le petit *Eros*, qui regarde la jolie cithariste, un très jeune musicien qui, « les bras levés, fait joyeusement claquer ses doigts ». C'est là d'ailleurs une musique chère aux Grecs, et maint monument nous en révèle le naïf mécanisme (*apokrotèma*). — *Musée du Louvre*, salle M.

IV. — LES NUANCES

70. A la pratique des Genres ne se borne pas la science du musicien professionnel. Il ne se contente pas de s'éloigner des vulgaires intervalles dictés par la consonance et de traduire aussi exactement que possible les sons que la notation catapycnosée lui impose. Il va raffiner sur ces échelles déjà si compliquées et d'une réalisation si étrange. Il est oiseux de le suivre très loin sur ce terrain et d'entrer dans le détail de toutes les « nuances » mélodiques que les théoriciens signalent; il est curieux du moins d'exposer le mécanisme de l'une d'elles, afin que le lecteur puisse, par analogie, imaginer les sottises auxquelles de telles pratiques ont donné lieu; il sait déjà, d'ailleurs, et cela est un acheminement vers l'étude des nuances, quels conflits persistent entre l'art « vulgaire » et la notation.

En effet, — tant est grande l'influence des signes graphiques, — les musiciens professionnels sont restés fidèles, avec obstination, aux principes de l'Enharmonique pycnosé, base de la *notation*, même lorsque l'Enharmonique eut été réduit à de simples traces et ne s'appliqua plus qu'à des ornements tout à fait accessoires, qui furent d'ailleurs en usage encore au Moyen Age jusqu'au XIe siècle.

Après avoir fabriqué et pratiqué l'étrange tétracorde :

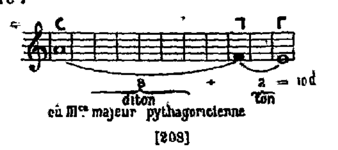


[206]

issu sans doute (38) du tricorde :

[207]

les Grecs se rabattirent sur cette vieille formule elle-même, en supprimant le son exharmonique indûment intercalé par des virtuoses trop subtils. Mais au lieu d'écrire :



[208]

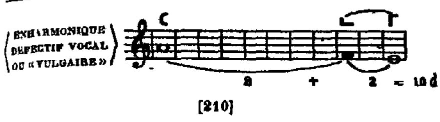
ce qui eût été à la fois clair et exact, ils subirent la tyrannie de l'écriture musicale et le joug de ses gardiens.

Ce fut l'indicatrice qu'on supposa éliminée. De la formule [206] il resta donc :



[209]

et ce fut à exécuter cet absurde tricorde que les « professionnels » s'évertuèrent. Quant aux praticiens « vulgaires », ils eurent le bon sens de chanter, malgré les signes :



[210]

C'était la formule [208], avec cette restriction que l'écriture ici est « interprétée ». Voilà deux traductions différentes d'une graphie unique, — deux nuances, pourrait-on dire. Mais les Anciens réservaient ce mot à d'autres aspects des échelles (72).

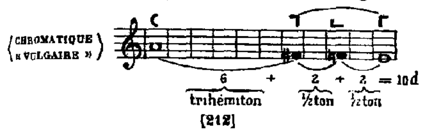
71. En Chromatique on se heurte à des divergences analogues.

Les professionnels prétendaient exécuter :



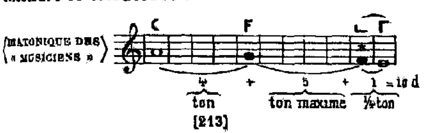
[211]

et les musiciens « vulgaires » s'en tenaient sagement à :



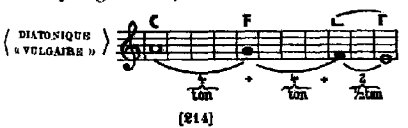
[212]

72. De même, en Diatonique, les « musiciens » qualifiés se piquaient d'être fidèles aux signes et de faire entendre le tétracorde :



[213]

Ils affectaient un profond mépris pour le Diatonique des Pythagoriciens, où tout est consonance :



[214]

Il fallait pourtant que les instrumentistes professionnels consentissent, quand les circonstances de l'exécution l'exigeaient, à renoncer aux intervalles enharmoniques : lorsqu'ils se trouvaient mêlés à des chanteurs, et accompagnaient les choreutes — chanteurs-danseurs au théâtre — recrutés dans le peuple athénien, ils ne pouvaient exécuter que des tons ou des demi-tons, sous peine d'intolérables conflits sonores. Le style de certaines compositions imposait l'Enharmonique vocal, le Chromatique et le Diatonique vulgaires. En revanche, les aulètes solistes, par l'obturation partielle des trous de la flûte, les citharistes eux-mêmes, par le tiraillement arbitraire des cordes, s'arrogeaient le droit, imprescriptible de par la notation, de couper leurs tons en quatre ou autrement, lorsqu'ils étaient seuls en cause.

72. Ils prétendaient en effet que dans l'intérieur du tétracorde, lequel était considéré comme une capacité sonore immuable, les deux sons mobiles pouvaient occuper sinon toutes les places possibles du moins dans des limites déterminées, variables suivant les Genres, un nombre indéfini de positions. On peut représenter grossièrement cet étrange mécanisme par la figure suivante :



[215]

Elle montre que l'indicatrice ne change ni de nom ni de fonction tant qu'elle se tient dans les limites comprises entre les divisions 2 et 6, et que la parhypate peut osciller entre 1 et 2. Aristoxène déclare que le nombre des indicatrices est infini : « la voix produira nécessairement une indicatrice, dit-il, en quelque point qu'elle s'arrête dans l'espace attribué à ce son. » Même raisonnement pour la parhypate.

Malgré les différences d'intonation résultant de cette tolérance, l'oreille des Anciens n'hésitait point, paraît-il, à reconnaître le Genre impliqué; et, bien que celui-ci ne fût pas établi par la fixation *ne varietur* de ses intervalles constitutifs, mais simplement par les limites entre lesquelles chacun d'eux oscillait librement, aucune incertitude (?) n'en résultait pour l'auditeur dans l'appréciation du genre.

Il est bien inutile de calculer ces limites. Les Anciens ont là pataugé à plaisir. On observera seulement, en ébauchant cette étrange théorie, qu'elle rend le nombre des modes d'accord illimité. Toutefois, — et en ceci les Grecs ont contrevenu immédiatement à ladite théorie, enragés qu'ils étaient pour le calcul des intervalles et la mensuration catapycnosée, — on ne renonça point au plaisir de dénommer les « nuances » et, contradictoirement à leur essence, de vouloir les fixer[1]. Il y eut un certain nombre de nuances privilégiées, correspondant à des formules d'accord plus ou moins strictement réglées.

Une seule nuance sera décrite, qui fut particulièrement goûtée : c'est le Chromatique et le Diatonique « amollis ». (Il ne peut y avoir d'Enharmonique amolli; le terme implique en effet un abaissement de l'indicatrice; or l'indicatrice enharmonique se trouve à la limite d'abaissement dont elle est capable [206].)



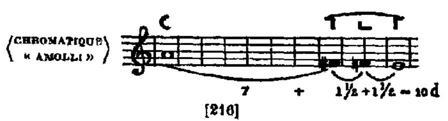
XLII

Cithare hexacorde, de forme rare, d'espèce indéterminée. Elle est portée par une Sirène funéraire ailée, à queue et à pied d'oiseau, à rapprocher des types V et XV. Il ne faudrait pas croire que le petit personnage tînt son instrument de la main droite : ceci est une intaille, gravée en creux, par conséquent, et notre dessin a été fait à la chambre claire d'après un moulage qui donne le relief inversé. — Intaille du IV[e] siècle av. J.-C. — *Cabinet des Médailles.*

73. Dans le Chromatique amolli, il y a plusieurs formules de l'accord. Celui-ci, qu'Aristoxène qualifie

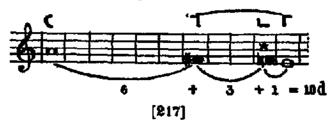
1. Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 269 sqq.

d'hémiole (sesquialtère) en raison des valeurs numériques qu'il lui attribue,



[216]

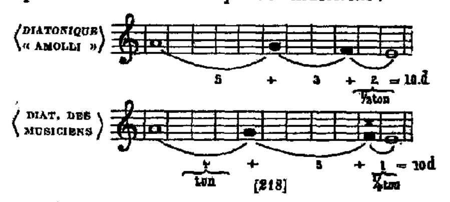
comparé au Chromatique des musiciens :



[217]

montre l'abaissement de son indicatrice et en même temps l'élévation de sa parhypate. De la base *mi* au *fa*♯ il y a 3 quarts de ton, et la parhypate divise en deux cette prétendue distance. Cet « amollissement » étant le plus simple de ceux qu'on attribuait au Chromatique, on peut passer les autres sous silence!

74. Si l'on met en relation de voisinage le Diatonique amolli et le Diatonique des musiciens :



[218]

on voit que, par un mécanisme analogue à celui qui a été appliqué au Chromatique, l'indicatrice est abaissée et la parhypate élevée. Celle-ci prend la valeur rationnelle que les Pythagoriciens lui donnent dans l'art « vulgaire », mais l'indicatrice s'éloigne du *la* par distension de la corde. Il est inutile d'observer que ce relâchement n'était pas exactement opéré : dès que le musicien renonce à calibrer ses intervalles par le moyen des consonances fondamentales, il tombe, en dépit de tous les sophismes théoriques, dans une fantaisiste imprécision.

Platon déjà se moque de ces pratiques et de « ces imbéciles qui s'acharnent à tirailler leurs cordes et à les fatiguer, ne cessant de torturer les chevilles d'accord ».

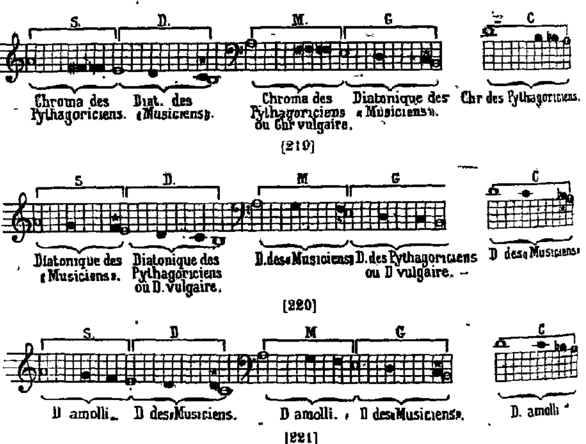
Ce jugement est définitif! D'ailleurs les maîtres de l'art n'entendaient point encourager de telles subtilités, et jamais la notation ne s'est avisée d'exprimer ces nuances : l'interprète seul, suivant les circonstances, son goût et son habileté, suivant le style de l'œuvre, prenait parti pour tel ou tel réglage de l'échelle. « On ne peut malheureusement douter que les musiciens antiques ne se soient consciencieusement appliqués, pendant des siècles, à exécuter ces échelles entremêlées de sons discordants. Mais les philosophes idéalistes, tout comme le vulgaire, restèrent étrangers à ces aberrations[1]. »

MÉLANGE DES NUANCES

75. Si l'on veut se faire une idée de la complexité introduite dans l'art par ces raffinements, il convient de recueillir une curieuse assertion de Ptolémée relative au mélange des Nuances. De même qu'on enchevêtrait les Genres, on enchevêtrait les Nuances. Elles alternaient d'un tétracorde à l'autre suivant des règles assez précises, au dire de l'astronome. Genres et Nuances s'associaient pour donner aux formes mélodiques les inflexions les plus capricieuses et les plus tourmentées. Il est vrai que les recettes pour le mélange, fournies par Ptolémée, sont trop récentes (IIe s. ap. J.-C.) pour qu'on puisse en faire remonter l'origine aux musiciens de la belle époque (VIe et Ve s. avant notre ère). Les exemples [219] [220] et [221] ne sont donc présentés que sous bénéfice d'inventaire.

76. Il va de soi que, en dehors du Diatonique vulgaire (ou des Pythagoriciens), toutes les nuances (Diatonique amolli, Chromatique amolli, etc.) sont le fait des professionnels. Les nuances, quelles qu'elles fussent, faisaient opposition aux formules « vulgaires ».

De ces pratiques il n'a rien subsisté. L'art antique, en se perpétuant jusqu'à la fin du Moyen Age dans les chants de l'Eglise chrétienne, s'est dépouillé peu à peu de ces artifices. Les mélopées de l'Antiphonaire et du Graduel ont hérité de ce qui, chez les Anciens, était vraiment stable et transmissible. Les spéculations des théoriciens, les artifices enharmoniques des praticiens, ont fini par sombrer[2], tandis que seules surnageaient la doctrine pythagoricienne et la pratique « vulgaire ».



77. Il convient toutefois d'observer que la musique moderne, sans retomber dans la chimère des nuances, n'est pas exempte d'intonations flottantes, dans l'agencement de la polyphonie. En une symphonie avec chœurs écrite pour orgue et orchestre, les instruments à cordes, accordés par quintes justes, fournissent, au moins sur les cordes à vide, des intervalles pythagoriciens d'une justesse absolue[3]. Les

1. Gevaert, *Problèmes d'Aristote*, p. 192.

2. Des traces de l'Enharmonique peuvent se relever encore dans la notation du Moyen Age. (Cf. *Histoire de la langue musicale* (Laurens), mais surtout Gastoué, *Origines du chant romain* (A. Picard).

3. Les violonistes, obligés de tempérer leurs quintes, ne peuvent se servir qu'exceptionnellement de leurs cordes à vides (triples et quadruples cordes). *Mélodiquement* les cordes à vide sont détestables *parce qu'elles sont justes*, et que le reste de l'orchestre ne l'est pas

instruments de cuivre, tuyaux sonores, produisent des tierces naturelles, plus courtes que les tierces pythagoriciennes. L'orgue ne donne que des intervalles tempérés. Les voix humaines, tiraillées en tout sens par ces influences diverses, ne peuvent émettre que des sons de « compromis », dont la justesse est toute relative. Et cependant notre oreille réduit à l'unité ces éléments de discord. Pourvu que les divergences n'excèdent point certaines limites, elle se tient pour satisfaite. Les modulations de la langue musicale moderne reposent en partie sur la confusion systématique de sons différents, suffisamment voisins, le ♯ et le ♭, dits homotones, et aussi « enharmoniques », dans un sens du mot bien différent du sens antique.

Par une opération analogue, mais artificiellement aggravée, l'oreille des Grecs, chez les professionnels très exercés, se plaisait à introduire dans la ligne mélodique des oscillations inquiétantes. Dans cet art homophone, où les échelles étaient à nu, le danger de « l'injustesse » était moins apparent que dans le nôtre. Néanmoins, à force de tirailler les cordes de la lyre et d'obturer partiellement les trous de leurs flûtes, les professionnels se virent obligés de faire bande à part et de laisser au « vulgaire » le soin de perpétuer et de transmettre les vraies traditions de l'art.

Sous la complication stérile de la musique grecque se cache un art plus simple, un art normal, qui coexista à celui des théoriciens et des virtuoses, et qui lui survécut. De cet art-là le nôtre sortit, par l'intermédiaire des modes médiévaux, et le mot de Platon, « l'échelle musicale est consonance », a une portée très générale.

RÉSUMÉ

I. Quatre *tons primitifs* :

1. *Fondamental* (*hypolydien*) ; armure (♮).

2. *Lydien;* armure (♭).

3. *Phrygien;* armure (♭♭♭).

4. *Dorien;* armure (♭♭♭♭♭).

II. La notation, — quelle que soit la lecture adoptée (Alypius-Bellermann-Gevaert; Hugo Riemann; F. Greif), — est faite pour ces quatre tons seulement (♮) (♭) (♭♭♭) (♭♭♭♭♭) sans Conjointes, et abstraction faite de leurs étiquettes verbales. Elle ne s'étend aux autres tropes que par artifice, et elle ne peut s'y montrer aussi nettement coordonnée.

III. Les *tons antiques* s'enchaînent, comme les nôtres, par quintes justes.

IV. Les modulations tonales les plus employées se font à la quinte ou à la quarte, chez les Anciens comme dans notre art.

V. Les Genres autres que le Diatonique se réfèrent à un système sonore artificiel où les sons exharmoniques interviennent.

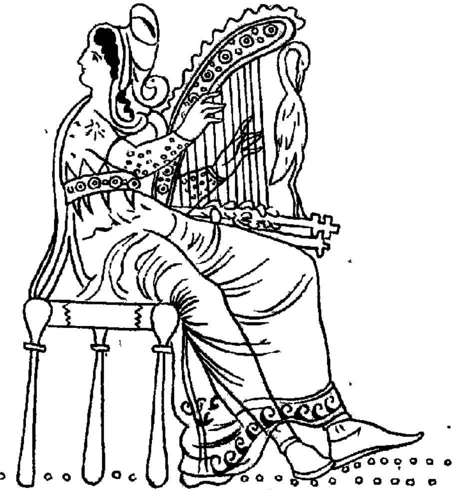
VI. La notation est l'expression immédiate de la catapycnose, division hypothétique et irréalisable des tétracordes (et de l'octave) en petits intervalles égaux entre eux, imaginée par les professionnels.

VII. Le mélange des Genres, comme celui des Nuances, prouve que le tétracorde est la division théorique essentielle de l'échelle musicale hellénique. Ici les formules sonores ne renaissent pas identiques à elles-mêmes d'octave en octave. C'est le tétracorde ou le groupement des tétracordes qui sont déclarés prévaloir.



XLIII

Harpe (trigonon?) à XI cordes, dont le cadre, triangulaire, impose aux cordes des longueurs différentes. La main gauche est active (*psallei*). La droite tient le *plectre* (*krekei*). — Vase en forme de lécythe aryballesque à figures rouge-orangé, avec rehauts de blanc; style lourd; IVe siècle av. J.-C. — *Cabinet de Médailles;* catalogue de Ridder, no 1048.



XLIV

Harpe triangulaire, qui comportait peut-être deux rangs de cordes parallèles : il semble en effet qu'il y ait en bas deux bras distincts. La musicienne, en costume oriental, a les deux mains actives, sans plectre. L'instrument paraît être de provenance exotique. Les cordes ont été ajoutées sur le dessin, et leur nombre est conjectural. — Amphore à volutes; figures rouge-orangé; style lourd; IVe siècle av. J.-C. Publiée par Gerhard (*Apulische Vasen*, pl. XVI, E). — *Musée de Berlin.*

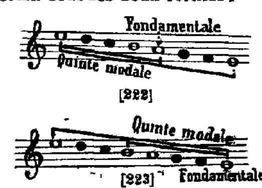
III

LES HARMONIES BARBARES

I. — LES DEUX GROUPES D'HARMONIES

78. « Il y a, dit Aristote (*Politique*, IV, III), deux types principaux de constitution, Démocratie et Oligarchie, de même qu'on distingue deux vents principaux, Nord et Sud, et que certains réduisent à deux le nombre des harmonies : DORISTI et PHRYGISTI ». — Gevaert a indiqué comment les divers modes employés par l'art grec peuvent être répartis en deux groupes. Cette classification, vraiment logique, a sur toute autre, indépendamment de l'honneur que lui vaut le patronage d'Aristote, l'avantage d'établir deux classes modales naturelles, qui se prêtent, sans qu'il soit besoin de solliciter les textes, à des rapprochements précieux entre l'art antique et le nôtre.

79. La première famille modale est constituée par le mode dorien sous ses deux formes :



[222]
[223]

et par les deux harmonies qui sont, de par la constitution de l'échelle générale, étroitement apparentées à celle-là.

Reprenons le schème du Système Parfait :



[224]

On y constate que les deux Doristi sont charpentées par les sons stables des tétracordes et que le Corps de l'Harmonie est précisément le cadre modal. En faisant application de ce principe aux tétracordes débordants, on les reliera à une portion de l'octave centrale, et l'on construira les deux octaves :

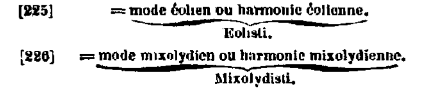


[225] [226]

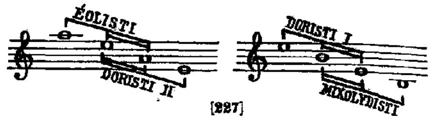
qui ont respectivement la même quinte modale que le Doristi I et le Doristi II, — qui ne sont par conséquent, pour employer un terme de notre technique, que des renversements de ces deux échelles : *mi-la-mi* devenant *la-mi-la* et *mi-si-mi* devenant *si-mi-si*.

GROUPE DORIEN

80. Or ces deux octaves [225] et [226] sont précisément considérées par les Grecs comme représentatives de deux modes



et ces deux harmonies, installées sur les sons stables comme les deux précédentes [222] [223], empruntant comme elles leurs cadres tétracordaux aux consonances constitutives de l'échelle générale, vont former, avec ces deux Doristi, la famille dorienne, groupe des modes indigènes :



[227]

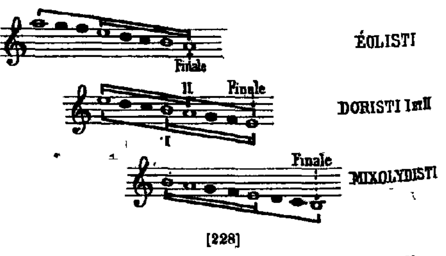
Le sous-groupe dorio-éolien a pour fondamentale LA.

Le sous-groupe dorio-mixolydien a pour fondamentale MI.

Ces fondamentales sont loin d'avoir toutes les prérogatives de nos toniques modernes; elles ne prennent que partiellement leur rôle.

Notre tonique moderne, toujours annoncée par une *sensible inférieure*, est impérieuse, évidente. Elle est, dans l'art classique (Bach, Mozart, Beethoven), révélée dès le début d'une pièce musicale, et toujours elle lui sert de conclusion. Les fondamentales *antiques*, flanquées d'une *sensible supérieure* dans un mode sur deux seulement, sont bien, elles aussi, le centre d'attraction vers lequel certains éléments du mode convergent; mais cette réduction à l'unité, moins claire que dans notre musique tonale, est combattue souvent par la forme mélodique. A côté de la fondamentale, en effet, il y a la « finale », et, dans un mode sur deux, finale et fondamentale sont distinctes. Il est certain que l'art antique, incomplètement renseigné sur la résonance, n'a pas subi les contraintes harmoniques qui se sont exercées sur le nôtre, presque tyranniquement. De là l'ordinaire imprécision de ses formules modales, et aussi le charme de leurs énigmes. Il faut chercher la Fondamentale, la pseudo-tonique : elle se cache. Et si bien, que Westphal, un des plus ingénieux pionniers de l'art musical hellénique, s'est mépris sur les raisons qui la déterminent et sur les signes extérieurs qui la révèlent. Ils seront indiqués plus loin.

81. Sont juxtaposées, dans ce tableau d'ensemble, les échelles complètes des modes spécifiés :



[228]

Les finales *si-mi-la* sont à distance de quarte. Normalement, dans chaque mode, le son le plus grave sert de finale. Il en résulte que cette finale est, d'après la place occupée par la quinte modale, tantôt la

tonique, tantôt la dominante, ces deux termes étant employés dans un sens imprécis et n'impliquant point identité de fonctions avec les toniques et les dominantes modernes.

Telles qu'elles sont écrites ci-dessus (en Diatonique vulgaire), les quatre échelles fournissent, dans l'intérieur de chaque quinte modale, des tierces mineures :



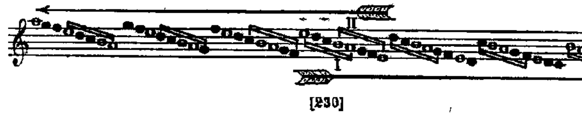


[229]

Aussi peut-on définir le groupe dorien : *un ensemble coordonné de quatre modes ayant pour centre la Doristi sous ses deux formes; tous appuyés sur les sons fixes du Grand Système Parfait; répartis en deux sous-groupes autour des fondamentales* LA *et* MI, *et, dans le Diatonique vulgaire, divisant tous leur quinte modale par une* TIERCE MINEURE, *à partir de la base de cette quinte, qui est la fondamentale du mode (pseudo-tonique).*

GROUPE PHRYGIO-LYDIEN

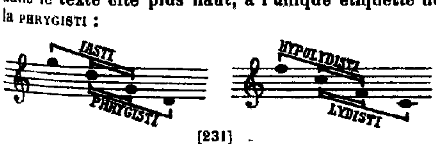
82. Des sept octaves incluses dans le Système Parfait on vient de voir les deux extrêmes et l'octave centrale servir de cadre à quatre modes : ce sont celles qui appuient leurs cordes compréhensives sur des sons fixes. Reste à construire des octaves sur les sons mobiles intercalés dans l'ossature des tétracordes : *sol-sol* et *fa-fa*, *ré-ré* et *ut-ut*, de part et d'autre des deux doristi centrales. Or ces octaves sont considé-



[230]

rées par les Grecs comme représentatives de quatre autres modes. Les deux plus aigus ont leur quinte modale en bas de l'échelle, suivant le modèle Éolisti. Les deux plus graves l'ont en bas, suivant le modèle Mixolydisti. De sorte que la figure [230] est symétrique. On verra plus loin quelles conséquences il faut tirer de cette symétrie, apparemment systématique.

Par analogie avec les conclusions du § 81, on dira de ce nouveau groupe qu'il est constitué par un *ensemble de quatre modes, tous appuyés sur les sons mobiles du Grand Système Parfait, répartis en deux sous-groupes autour des fondamentales* SOL et FA, *et, dans le Diatonique vulgaire, divisant tous leur quinte modale par une* TIERCE MAJEURE, *à partir de la base de cette quinte, qui est la fondamentale du mode.* Cette famille est le groupe phrygio-lydien qu'Aristote ramène, dans le texte cité plus haut, à l'unique étiquette de la PHRYGISTI :



[231]

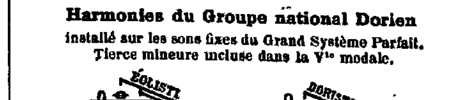
Comme dans le groupe dorien, en chaque mode le son le plus grave de l'octave modale sert de finale normalement. De sorte que, dans un mode sur deux, cette finale est pseudo-tonique, dans un mode sur deux elle est pseudo-dominante, ces termes marquant, comme plus haut, de lointaines analogies.

Quant aux tierces majeures de la quinte modale, elles sont, à l'encontre de ce qui s'est produit dans les modes du groupe dorien, appuyées à l'aigu sur un son fixe :

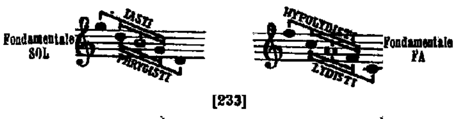
[232]

83. Il est utile de réunir les deux groupes modaux en un tableau d'ensemble. Les vieux noms des modes sont conservés de préférence à des désignations plus récentes :

Harmonies du Groupe national Dorien
installé sur les sons fixes du Grand Système Parfait.
Tierce mineure incluse dans la Vte modale.




Harmonies du Groupe exotique Phrygio-Lydien
installé sur les Sons mobiles du Grand Système Parfait.
Tierce majeure incluse dans la Vte modale.



[233]

Par les exemples déjà fournis et par ceux qui vont suivre, le lecteur constatera que les sons marqués sur ce tableau sont précisément ceux dont la répercussion est, dans les mélopées antiques, le plus fréquente : les cadres théoriques et la pratique sont d'accord.

Sans vouloir pousser trop loin la comparaison avec l'art moderne, il semble que les Grecs aient jugé comme étant leur bien propre les modes où un Mineur — plus mineur que le nôtre (109) — règne en souverain incontesté, et qu'ils aient toujours considéré comme entachés d'exotisme les modes où s'installe un Majeur, qui d'ailleurs diffère quelque peu du nôtre. De sorte qu' « on pourrait voir, jusqu'à un certain point, dans la doctrine antique des deux familles d'harmonies un lointain avant-coureur du système modal de la musique européenne des temps modernes[1] ».

Le « vieil art national, représenté par l'harmonie de l'Hellade européenne », semble se séparer de « la musique des Asiates, importée par les aulètes de la Phrygie », par le même caractère qui nous fait différencier aujourd'hui les deux variétés majeure et mineur du seul mode [UT] survivant. Seulement chez les Grecs, et pour des raisons que j'ai tenté de dégager ailleurs[2], c'est le *mineur* qui eut la prédominance. Pour nous le canon musical est *ut ré mi fa sol la si ut.* L'art hellénique, au contraire, considère la série *mi ré ut si la sol fa mi* comme la norme et le majeur comme un accident. Il l'a toléré, mais en témoignant, par les noms dont il l'affublait, qu'il le traitait comme un « barbare », réconcilié.

Que la distinction fondamentale entre le groupe dorien et le groupe phrygio-lydien réside dans la constitution des cadres modaux, ici vacillants, — puis-

1. Gevaert, *Problèmes d'Aristote*, p. 266.
2. *Hist. de la Langue Musicale.* Voy. à l'Index : PARTIE MÉLODIQUE. Voy. aussi *Accompagnement modal des Psaumes*, chap. VI (Biton).

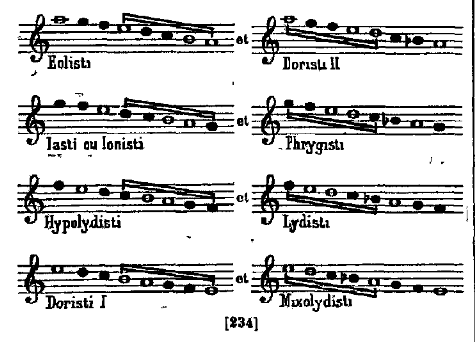
que construits sur des sons mobiles, — là inébranlables, — puisque appuyés sur des sons fixes, — c'est ce que la théorie établit avec évidence. Pratiquement ce n'est point la nature de ses cadres qui révèle le mode à l'auditeur : ce n'est pas non plus l'arrangement des intervalles à l'intérieur des tétracordes[1], *c'est la place occupée par la Disjonction* [238] *à l'intérieur de l'octave modale.* Or, parmi les sons dont la répercussion est le plus fréquente, — et aide le mieux à reconnaître par l'oreille la place de la Disjonction, — la pseudo-médiante, c'est-à-dire le son diviseur de la quinte modale, a un rôle important. Dans le groupe dorien cette médiante est à une distance de la fondamentale (pseudo-tonique) égale au plus à une tierce mineure; dans le groupe phrygio-dorien elle se trouve éloignée de la pseudo-tonique d'au moins une tierce majeure : il est impossible que l'oreille des Anciens n'ait pas senti cette divergence.

En tout cas, Aristote, en relatant l'opinion de théoriciens qu'il paraît approuver, nous fournit un moyen excellent « d'imaginer » les rapports des modes antiques entre eux, à défaut de monuments qui nous fassent intégralement connaître la structure organique de ces modes, et en attendant plus amples informations.

84. Les deux groupes se divisent, de par la théorie, en quatre paires. On va voir que pratiquement il en était ainsi et que le mécanisme modulant le plus simple appelait la formation de ces couples.

Qu'on se propose, en effet, *avec le moins de cordes possible*, de mettre à la disposition du cithariste deux modes différents : il faudra faire choix de deux échelles modales telles que le passage de l'une à l'autre n'exige qu'un seul accident, c'est-à-dire l'addition d'une seule corde.

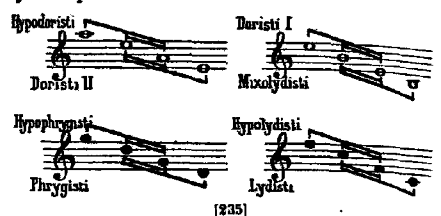
Or les quatre associations précédentes seules correspondent à ce mécanisme simple : 9 cordes suffisent pour deux octaves modales :



[234]

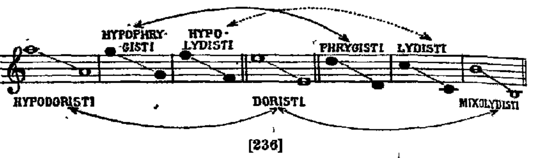
Les modes sont donc, par paires, intimement liés dans la pratique.

85. La terminologie musicale refléta ces conceptions et ces pratiques. Aux vieux noms de l'Eolisti, de l'Iasti (aussi Ionisti) se substituèrent des vocables marquant les affinités et permettant les symétries. L'Eolisti devint l'Hypodoristi; l'Iasti (Ionisti) s'appela Hypophrygisti. Seule la Mixolydisti conserva sa désignation ancienne, énigmatique, et rompit la symétrie de l'ensemble. Mais le fait que la Doristi était double (D. I et D. II) devait entraîner une irrégularité dans les étiquettes[2]. A cela près, le tableau suivant est symétrique :



[235]

On peut disposer autrement les huit modes et revenir aux tranches d'octaves découpées dans le Système Parfait; c'est le schème [230] augmenté des noms correspondants :



[236]

Ces diverses figurations montrent la relation des distances modales relevées sur le Système Parfait : les modes fondamentaux Doristi, Phrygisti, Lydisti, sont séparés des modes « hypo » correspondants par une quarte. Toutefois le préfixe *hypo* n'a point pour effet de désigner une harmonie (= un mode) située sur le tétracorde supérieur; Hypodorien veut dire *un peu dorien, teinté de dorien, quasi-dorien*, etc., et exprime la dépendance de ce mode vis-à-vis du dorien. De même ailleurs.

Les modes « hypo » et la Doristi I ayant leur quinte modale en bas de l'octave, confondent leur finale avec la fondamentale du mode. Les modes sans préfixe et la Mixolydisti ont la quinte modale en haut et leur finale sur la pseudo-dominante.

A cette différence de fonctions chez la finale correspond précisément, à l'intérieur de l'octave, l'une ou l'autre répartition des consonances fondamentales, la quinte et la quarte. Les théoriciens considéraient comme *échelles directes* celles où la quinte modale — limitée par les pseudo-tonique et dominante — est au grave; comme *indirectes* les autres.

Celles-ci et celles-là ont pour assises les quintes incluses dans l'octave type :



[237]

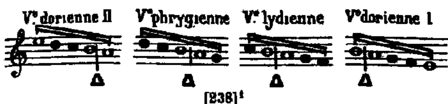
Mais, suivant que la quarte complémentaire s'installe au-dessus ou au-dessous, la finale théorique du mode prend un rôle modal ou un autre. Aussi est-il nécessaire, pour écouter la musique antique, de se départir des habitudes modernes, de ne point exiger de la finale mélodique qu'elle cumule, avec cette fonction conclusive, celles d'une tonique. La finale, dans les échelles indirectes (Doristi II, Mixolydisti, Lydisti, Phrygisti), fait fonction de dominante, et la pseudo-tonique est située, comme de juste, une quarte au-dessus.

1. Cet arrangement détermine les Genres.

2. Remarquer aussi que la Mixolydisti a un caractère tout à fait spécial, dans le groupe dorien : elle possède au grave une quinte diminuée.

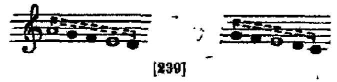
LES QUINTES MODALES

86. Le lecteur se demandera sans doute s'il n'y a pas d'autres raisons, plus décisives, qui aient fait adopter, à l'exclusion de toutes autres, les quintes modales dont les types sont :



[238][1]

Pourquoi les quintes suivantes ont-elles été incapables, dans l'opinion des Anciens, de fournir le même appui à des modes?



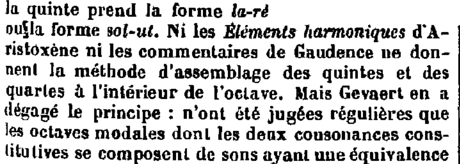
[239]

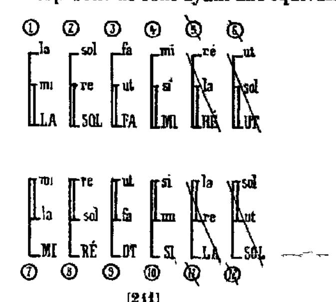
En d'autres termes, pourquoi les modes de *ré* et d'*ut*, de la forme :



[240]

ont-ils été bannis de la langue musicale hellénique? Un texte de Gaudence rend compte de cette proscription[2]. Ce texte est un commentaire de la doctrine aristoxénienne, laquelle, en cette matière, est le reflet de la pratique. Aristoxène, en faisant l'examen de la doctrine modale et en analysant la structure des harmonies, avait dressé le bilan, reproduit par Gaudence, de toutes les constructions consonantes de l'octave, c'est-à-dire de toutes ses divisions par quinte et quarte. Or il avait éliminé précisément celles où la quinte prend la forme *la-ré* ou la forme *sol-ut*. Ni les *Éléments harmoniques* d'Aristoxène ni les commentaires de Gaudence ne donnent la méthode d'assemblage des quintes et des quartes à l'intérieur de l'octave. Mais Gevaert en a dégagé le principe : n'ont été jugées régulières que les octaves modales dont les deux consonances constitutives se composent de sons ayant une équivalence

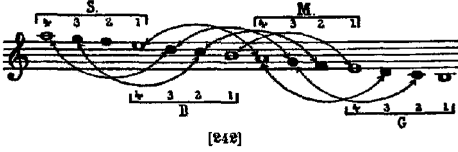




[241]

de position dans le Système Parfait. D'où radiation des assemblages 5, 6, 11, 12[3].

En effet, si l'on figure, sur le schème suivant, la correspondance tétracordale des quintes considérées, on voit immédiatement que :



[242]

dans la quinte *mi-la*, — lue, comme celles qui vont suivre, de l'aigu au grave, — les deux sons occupent les sommets respectifs de leurs tétracordes;

dans la quinte *si-mi*, les deux sons occupent les bases tétracordales;

dans la quinte *ré-sol*, les deux sons tiennent le 3e rang à partir de la base;

dans la quinte *ut-fa*, les deux sons sont à la seconde place.

Au contraire, dans la quinte *la-ré*, *la* est un son fixe, et *ré* un son mobile; car *la* est un *son* 4, et *ré* un *son* 3;

Dans la quinte *sol-ut*, *sol* est un *son* 3, *ut* est un *son* 2.

Ces deux quintes furent jugées incorrectes et inaptes à constituer l'ossature essentielle d'un mode, tant était fort et rigide le lien théorique qui unissait tous les tétracordes du Système Parfait.

87. Faut-il se récrier contre cette subtilité? Les Grecs, par un respect absolu pour des cadres sonores dont ils exagéraient l'importance, n'ont-ils commis là qu'une erreur de logique?

Il semble qu'il y ait d'autres raisons. En voici une : on doit tenir compte de la pratique professionnelle,



[243]

en ce qui concerne la quinte *sol-ut*. D'accord avec la notation, les virtuoses s'efforçaient d'émettre les *ut* et les *fa* à une diésis de la base seulement. Les quintes *sol-ut* sont donc discordantes, puisque *sol* occupe sa place normale dans l'échelle construite par consonances, tandis que *ut* est artificiellement abaissé d'une diésis. La quinte *ut-fa* reste consonante, car ses deux sons subissent le même abaissement, mais ses deux sons compréhensifs instables, exposés à tous les tiraillements que Platon raillait, ne constituaient pas des cadres assez solides pour qu'une Quinte Modale y prît son assiette.

Gevaert (*Mélopée antique*) a montré la persistance, jusqu'au xe siècle, de l'exclusion des modes *ré-la-Ré*, *ut-sol-Ut*. Le chant de l'Église chrétienne, qui a emprunté à la musique hellénique les seuls modes de MI, LA, SOL, FA, se terminant sur la fondamentale har-



[244]

monique, a exclu, comme l'art antique, les octaves modales appuyées sur les quintes *la-ré* et *sol-ut*. Cette

1. Le signe Δ marque la Disjonction (9) [22].

2. Il est évident que la 5te diminuée *fa* [*mi ré ut*] *si* s'exclut d'elle-même.

3. Aristoxène supprime aussi la formule 7, mais puisqu'il admet la formule 1, cette inconséquence ne doit être qu'apparente. Le texte qui la dissiperait fait défaut.

persistance dans les « mœurs harmoniques » implique autre chose qu'une bévue prolongée. Il y eut de la part des Grecs et de leurs successeurs, les *cantores* primitifs de l'Eglise chrétienne, une sorte de répulsion pour les modes de *ré-la-ré, ut-sol-ut*. On observera que notre Majeur est l'un des deux proscrits : il devait se venger plus tard. Quant au pseudo Mineur moderne, qui n'a vraiment pas droit à l'existence individuelle, — car il n'est qu'un plat vassal du Majeur, — il sortira de l'échelle *ré-la-ré*. Cf. (*Histoire de la Langue musicale*, p. 346, 487, 290, 471, 485, etc.)

NOMENCLATURE DES « HARMONIES »

88. Avant de passer à l'examen des trop rares monuments musicaux où les modes autres que la Doristi sont employés, il faut considérer un instant les vocables des modes : le texte d'Aristote qui a permis de grouper en modes *nationaux* d'une part, en modes *exotiques* d'autre part, les harmonies usitées dans l'art hellénique, recevra de cet examen rapide une véritable confirmation.

A côté de l'harmonie Doristi, qui est le centre auquel tout est ramené, les Grecs ont toléré, puis enrôlé un certain nombre d'harmonies étrangères : l'Eolisti, l'Iasti ou Ionisti, la Phrygisti et la Lydisti. Il est bon de prendre ces désignations dans leur sens géographique, sans épiloguer sur l'histoire des migrations musicales des modes : tenons seulement pour certain que les Eoliens, les Ioniens, les Phrygiens et les Lydiens ont importé en Grèce leurs « musiques » diverses. Or les Eoliens et les Ioniens sont d'anciens habitants du Péloponèse, chassés d'Europe par les invasions doriennes. Les Eoliens se fixèrent dans l'Asie Mineure côtière, en face d'Eubée. Ils peuplèrent l'île de Lesbos. Alcée et Sappho ont chanté en dialecte éolien. Les Ioniens s'installèrent en Asie, sous le même parallèle que l'Attique. Smyrne, Ephèse, Milet, les îles de Chio, de Samos, la plupart des îles de l'Archipel (mer Egée), sont peuplées par eux. Homère, Hésiode, Hérodote, sont, par la langue, des Ioniens.

Tout autres sont les Phrygiens et les Lydiens : il faut les ranger parmi les « barbares ». Leurs luttes contre les colonies grecques éoliennes et ioniennes ont été constantes. Conquise par les entreprenants rois de Lydie, la Phrygie passa, avec sa maîtresse, sous la domination persane. Il n'y a rien de commun entre l'âme de ces Asiates et l'âme grecque.

Géographiquement, le groupe des modes nationaux devrait donc être constitué par les harmonies dorienne, éolienne, ionienne (= iastienne). Il est possible d'ailleurs qu'il en fût ainsi dans le principe. Grecs d'Europe et Grecs d'Asie devaient s'entendre « musicalement », malgré des différences dialectales, tout comme Sappho, Hérodote, étaient compris par les Attiques.

Le désordre survenu dans le groupement des modes (Mixolydisti associée à une Doristi, Ionisti à une Phrygisti) prouve avec évidence que les harmonies exotiques primitives furent châtrées, et contraintes de s'encadrer dans les exigences tyranniques du Système Parfait. Les anciennes désignations devaient s'appliquer à des échelles moins conciliables avec la Doristi. En admettant, pour les raisons ci-dessus, que les harmonies éolienne et ionienne fussent bien, sous leur forme originelle, des modes comparables à ceux de *la-mi-La* et de *sol-ré-Sol*, il est impossible d'admettre que les échelles empruntées aux barbares de la Phrygie et de la Lydie eussent, dans l'art de ces deux pays, la forme que les Grecs daignent leur attribuer.

En réalité, le tableau des modes — qu'on les groupe deux à deux seulement, ou quatre par quatre — nous met en face d'un système homogène, coordonné, ramené à l'unité, peut-on dire, — cette unité étant la Doristi, — par conséquent hellénisé du haut en bas, par les Grecs d'Europe; Laloy l'a vu avec clarté. Les modes étrangers ont été adaptés aux habitudes mélodiques des musiciens du continent. Par un phénomène pareil à celui que les grammairiens reconnaissent dans l'évolution des formes du langage parlé, par l'« analogie » ils se sont peu à peu rapprochés du mode national des Attiques.

Ils y ont perdu leur saveur première, et se sont acheminés, par plus de régularité dans leurs échelles, vers l'époque basse où l'on a pu dresser les tableaux [230] à [236]. Ils correspondent à une sorte de pédagogie qui eût étonné les musiciens poètes du ve siècle, Pindare, Eschyle, Sopbocle, et aussi les virtuoses instrumentistes, leurs contemporains : en ce temps-là, les harmonies diverses que la Grèce tolérait à côté de la Doristi avaient sans aucun doute gardé quelque chose de leurs formes caractéristiques.

Platon lui-même paraît avoir connu encore des modes barbares presque aussi éloignés du mode national que les costumes tapageurs des Asiates ressemblaient peu à la tunique dorienne, si belle en son simple arrangement. Il proteste contre un « exotisme » plus accentué que celui dont le tableau [233] dresse le bilan. Sans quoi il semble absurde que l'auteur du *Lachès* et des *Lois* ait pu séparer la Doristi de ses compagnes avec tant d'indignation. « Chez l'homme vertueux les actions et les paroles s'accordent entre elles, parfaitement, à la manière (des sons) de l'harmonie dorienne, et non pas selon les harmonies iastienne, phrygienne ou lydienne. Car l'harmonie dorienne seule est helléniqne. » (*Lachès*.)

La vérité doit être que les traditions musicales de l'Orient importées en Grèce ne perdirent leur vie propre que vers la fin du IVe siècle. Alors on jugea à propos, pour consacrer par des mots la coordination des harmonies, de remplacer l'Eolisti par l'Hypodoristi, l'Iasti par l'Hypophrygisti. Que l'harmonie éolienne ait pu, sans trop d'altérations, devenir comparse de la dorienne, cela n'est point scandaleux. Mais il se trouva, tant l'adaptation au système purement hellénique avait effacé les distances, que l'harmonie ionienne et la phrygienne, l'une hellénique et l'autre barbare, formèrent une de ces couples rangées sous même rubrique : hypophrygisti et phrygisti. Il y a là une trace de remaniements certains.

Qu'étaient les harmonies exotiques primitives? On a le droit de supposer, d'après les légendes relatives aux aulètes de la Phrygie, que l'usage des intervalles plus petits que le demi-ton a été importé d'Orient en Grèce continentale.

89. La terminologie nouvelle ne prévalut guère que parmi certains professionnels. Les Grecs restaient si jaloux de leur dignité en face des « barbares », que, même après avoir enrégimenté les modes étrangers dans l'art hellénique et leur avoir ôté la plus grande part de leurs caractères propres, ils continuaient à les désigner, non sans quelque mépris, par les vieux noms.

C'est à une distinction quasi dédaigneuse qu'est due la réduction de tous les modes aux deux (groupes d') harmonies Doristi et Phrygisti. Le premier groupe ne renferme que des modes helléniques; car l'éolien

est un dialecte, et la mixolydisti paraît exprimer, par son étiquette même, qu'elle est un mode national teinté seulement d'exotisme. Ici les cadres sont rigides et le Diatonique vulgaire s'installe normalement. Le second groupe évoque les échelles orientales, imprécises, où les sons exharmoniques peuvent devenir les jalons mêmes du mode, aux risques et périls du Diatonique vulgaire, qui y manque d'assises robustes. Or ce Genre cher à Pythagore, Platon, Aristote, fut toujours, en dépit des musiciens professionnels, le centre vers lequel convergeaient tous les ressorts de la musique.

90. Il est cependant une section de la théorie musicale des Anciens où les noms nouveaux s'implantèrent; et il faut, pour en finir avec cette terminologie compliquée, — pour éclaircir aussi le sens de plusieurs étiquettes étranges, — retourner un instant au tonaire. Dans la pratique, en effet, — et ce fut un malheur, on adopta pour la désignation des tons les épithètes qui spécifiaient les modes. L'histoire pourrait, ainsi que le remarque Gevaert, justifier cette confusion : primitivement elle était volontaire. Le mode et le ton étaient liés l'un à l'autre : le mode dorien appelait le ton dorien, le ton phrygien était inséparable du mode phrygien, etc.

Au temps où la lyrique chorale régentait encore la musique (VIe siècle av. J.-C.), les moyens d'exécution dont elle disposait — le chœur à voix d'hommes — l'obligèrent à régler pour la région moyenne des voix masculines l'usage des modes divers. Il fallait que dans les limites ci-dessous :



[245]

les divers modes pussent être exprimés; c'est-à-dire que, dans cette octave, les demi-tons devaient s'organiser de sept manières différentes, correspondant aux sept échelles partielles de la figure [230].

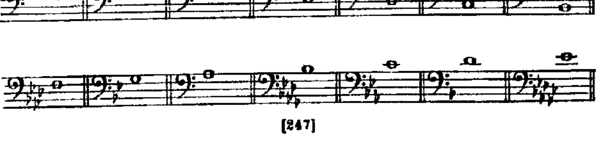
L'opération revient à construire les séries suivantes :

Ton hypolydien — Oct de Hypolydisti
Ton lydien — Oct de LYDISTI
Ton hypophrygien — Oct de Hypophrygisti
Ton phrygien — Oct de PHRYGISTI
Ton hypodorien — Oct de Hypodoristi
Ton dorien — Oct de DORISTI II
Ton mixolydien — Oct de Mixolydisti

[246]

On voit qu'entre fa_1 et fa_2[1] l'échelle commune, sans altération d'aucune sorte, fait entendre l'octave de l'hypolydisti; que, dans les mêmes limites, l'échelle haussée d'une quarte (armée d'un ♭) fournit l'octave de la lydisti, etc. D'où les noms de ton hypolydien, ton lydien, etc., lesquels sont éminemment logiques.

91. Si l'on superpose, dans une figure d'ensemble, à la série des mèses de chaque ton la série des finales modales, on obtient le schème :



[247]

et l'on en tire cette constatation que les échelles

1. Au diapason antique.

des tons, rangées du grave à l'aigu, sont dénommées à l'envers des octaves modales découpées sur l'échelle commune et qui se succèdent de l'aigu au grave.

Le malheur voulut que Boèce (VIe s. ap. J.-C.), en transcrivant les échelles des tons, qu'il prit pour des échelles modales, et ne s'apercevant point de sa bévue, légua aux *cantores* du Moyen Age une erreur qui fut entretenue avec piété. Ils appliquèrent ces dénominations à leurs octaves authentes et plagales... « Or, comme la série des tons et celle des modes suivent chez les Grecs une marche inverse [247], le système modal se trouva entièrement pris à rebrousse-poil. Mille ans ont passé depuis lors, et la nomenclature de Notker et du pseudo-Hucbald, retapée au XVIe siècle par Glaréan, est toujours en usage parmi les plainchantistes... bien que son absurdité fondamentale ait été mise hors de doute depuis longtemps[1] ! »

Cette cause de confusions persistantes devait être signalée ici : elle empêche les praticiens du chant ecclésiastique d'y voir clair lorsqu'ils veulent remonter aux sources antiques de leur art[2].

Lorsque le tonaire antique fut complété par les néo-aristoxéniens (Ier siècle de l'ère chrétienne), la terminologie se compliqua. L'intercalation des tons à ♯ entre les tons à ♭ entraîna sinon la création de termes nouveaux, du moins un usage nouveau des termes anciens : redoutable cause d'erreurs. Il y eut, à côté du ton hypodorien, un ton éolien, alors que, dans le domaine des harmonies, Hypodoristi et Eolisti désignent le même mode. Les tons hypodorien et éolien n'ont, au contraire, aucun contact. Il en est de même des tons hypophrygien et iastien.

On a vu plus haut (29) que le sens des préfixes *hypo* et *hyper*, dans la terminologie des tons, est nettement établi par les distances séparatives (quartes), tandis que, en ce qui concerne les modes (85), l'interprétation de *hypo* est tout autre.

1. Gevaert, *Mélopée antique*, p. 26.
2. M. Francisque Greif apporterait-il, par son hypothèse, un remède à cet imbroglio ?



XLV

Guitare (*pandoura* ?) tenue par une des Muses qui décoraient à Mantinée la base d'un groupe de Praxitèle. Les trois cordes que Pollux attribue à la *pandoura* conviendraient parfaitement au *manche* de l'instrument représenté ici, vu sa largeur. La main droite gratte les cordes (avec un plectre, semble-t-il). L'attitude de la main gauche, qui serre les cordes contre le *manche*, est excellemment rendue. Malgré la mutilation des parties fragiles, la forme de l'instrument est très reconnaissable. — Bas-relief découvert à Mantinée par Fougères, et remontant au milieu du IVe siècle. Voy. l'article cité de Th. Reinach, *Revue des Études Grecques*, 1895 ; et Max. Collignon, *les Statues funéraires dans l'art grec*, fig. 92. — *Musée national d'Athènes.*



XLVI

Guitare (*pandoura* ?) tenue par une jeune Béotienne. De l'instrument il ne reste que la partie supérieure de la *caisse* et la naissance du *manche*. Mais les doigts de la main droite qui pincent les cordes et ceux de la main gauche qui « font » la note sont clairement expressifs. Th. Reinach observe que la musicienne — publiée par lui dans l'article précité (XLV) — tient son instrument horizontal. — Figurine de terre cuite trouvée à Tanagra (Béotie), modelée au IVe siècle av. J.-C. — *Musée du Louvre*, salle L.

II. — LES HARMONIES CONSERVÉES PAR LES MONUMENTS

92. Il reste à présenter les monuments antiques qui fournissent des exemples de modes autres que la Doristi. Ils sont peu nombreux. Ils prennent ici la forme de leçons de solfège : les diverses harmonies seront ramenées à la notation que l'échelle *naturelle* (ton hypolydien d'Alypius) leur inflige, et transposées d'une octave à l'aigu, afin que soient confiées à la seule clef de *sol* toutes les transcriptions.

On passera en revue : 1° les monuments du groupe national dorien, et 2° ceux du groupe exotique.

De la Mixolydisti il ne subsiste rien.

De l'Eolisti (Hypodoristi) les seules survivances sont de petites pièces instrumentales, sans intérêt, et le début de la 1re Pythique, — dont l'authenticité est contestable.

Eolisti.



[248]

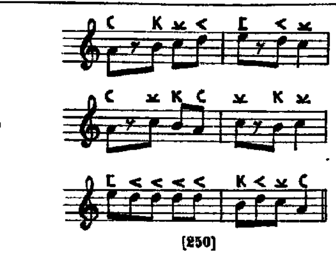
Une Méthode de cithare, écrit anonyme du IIe ou IIIe siècle de notre ère, fournit quelques exemples de ce mode. Les deux suivants seuls méritent d'être cités. Ils sont limités à l'étendue de la quinte modale :



[249]

Cette pièce-ci, d'un autre rythme, ne nous apprend pas grand'chose de plus :



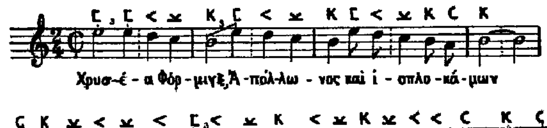


[250]

Observer l'importance que, dans ces deux petits airs, prend la tierce de la fondamentale, l'*ut* médiante. L'accord *la-ut-mi* est exprimé deux fois. Il est vrai que si l'instrumentiste se conforme à la notation et fait de l'*ut* un son exharmonique, cet accord est piteux. Mais le Diatonique vulgaire n'était-il pas le plus souvent préféré dans la pratique de l'*éolisti*, « la plus citharodique de toutes les harmonies » au dire d'Aristote, la plus apte, par conséquent, à accompagner la voix du citharède[1] ? Il est vrai que là même en Diatonique, le réglage pythagoricien donne à l'*ut* une position telle que l'accord *la-ut-mi* est faux. Aussi les Grecs ne l'ont-ils jamais pratiqué en sons superposés.

Ces modestes exercices soulignent l'importance de la quinte modale. Ils en révèlent le sens harmonique; ils en présentent avec insistance les jalons principaux : en Eolisti la finale est en même temps la pseudo-tonique du mode.

Le père Kircher, au XVIIe siècle, copia (?), dans un manuscrit appartenant à un couvent de Sicile, la première strophe — moins le dernier vers — de la 1re Pythique de Pindare. Ce manuscrit n'a pas été retrouvé; et s'il n'y a pas de raisons musicales absolues qui permettent d'accuser le père Kircher de supercherie, cette Hypodoristi a un parfum moderne quelque peu troublant. Ce monument est donc suspect. J'en donne ici la version de Gevaert. Le texte, autrement rythmé, se trouvera plus loin [452], avec ses deux graphies juxtaposées.











[251]

1 Chanteur accompagné par un instrument à cordes. Voy. les images XXX à XXXIII et analogues.

La quinte modale se trouve ici encore nettement installée. La cantilène descend d'un degré au-dessous de la finale, à deux reprises. Les mélopées doriennes nous ont déjà livré des exemples de cette extension vers le grave. Remarquer que l'usage de cette « sous-finale » sera extrêmement répandu dans les chants liturgiques du Moyen Age. Dans ces œuvres musicales, survivances des mélopées helléniques, non seulement se retrouvent les antiques modes, mais jusqu'aux habitudes mélodiques, dans leurs détails. Voy. ci-dessous, le chapitre IV.

Le 6e degré (*fa*) est absent de la mélodie.

La triade modale (*la-ut-mi*) est, dans chacun de ses éléments, percutée avec insistance. Mais c'est manifestement l'*ut* (la pseudo-médiante) qui prédomine. Il semble même s'insinuer provisoirement comme pseudo-tonique dans le 3e vers et au commencement du 4e. Ce serait là une sorte de modulation passagère au mode majeur relatif (*ut*).

Ainsi l'Eolisti (Hypodoristi) diatonique, présentée sous la forme d'une octave descendante, est identique à notre gamme mineure descendante.

Si l'élimination du *fa* (6e degré) est systématique et si la découverte d'autres monuments musicaux en Eolisti établissait qu'elle fût ordinaire, la gamme éolienne, défective, se réduirait à



[252]

ce qui supprimerait le triton, la fausse quinte (quinte diminuée) et la sensible du *mi*. De là résulterait pour « la mélopée éolienne une douceur inconnue aux autres modes conservés en notation grecque ».

93. L'harmonie phrygienne directe, l'Iasti (= Hypo-

Iasti.



[253]

phrygisti), est représentée par un chant citharodique composé au IIe siècle de notre ère et attribué à Mésomède.

Version de Gevaert (cf. [474]) :




III
ἀπ — θου-σα δὲ παρ πό-δα βαί — νεις,
γαυ — ρού-με-νον αὐ-χέ-να κλίν — εις,
ὑ-πὸ πῆ-χυν ἀ-εὶ βί-ο-τον με-τρεῖς,
νεύ — εις δ'ὑ-πὸ κόλ-πον ὀ-φρὺν κά-τω,
IV
ζυ — γὸν με-τὰ χεῖ-ρα κρα-τοῦ — σα.
ἵλ — αθ— ι μά-και-ρα δι — κασ — πό-λε,
Νέ-με — σι πτε-ρό-εσ-σα, βί — ου ῥο-πά.
V
ΝΕ-ΜΕ-ΣΙΝ θε-ὸν ᾄδο-ο-μεν ἀφ — θι-τὰν,
νη — μερ-τέ-α, καὶ πά-ρε-δρον Δί-καν,
νικ —. ην τα-νυ-σίπ-τε-ρον, ὀμ — βρί-μαν,
ἃ ιᾶν με-γα-λαν-ο-ρί — αν βρο-τῶν
νε-με-σῶ — σα φέ-ρεις κα-τὰ ταρ — τά-ρου

Il se produit un retour du premier thème au vers 16. Si la composition est complète, elle se trouve ainsi encadrée symétriquement par deux sections installées sur le même motif, mode de construction cher aux modernes.

Le parcours de la mélodie est assez différent de celui qu'avaient effectué les mélopées antérieurement transcrites. Il semble qu'il y ait ici une inversion de la quarte située en haut de l'échelle, en Lydisti. Nulle part le compositeur ne dépasse le *ré*, quinte supérieure de la finale, et il descend un degré plus bas que le *ré* grave. Cette inversion de la quarte complémentaire peut se représenter par la figure suivante :

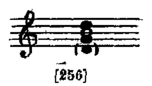


[255]

qui ressemble plus, au premier coup d'œil, à l'échelle indirecte (85) de la Phrygisti qu'à l'échelle directe de l'Iasti. Ce n'est là qu'une apparence, la finale étant *sol* et s'affirmant avec une persistance quelque peu indiscrète.

Gevaert estime qu'on se trouve ici en présence d'une de ces formes modales « relâchées », inappliquées au groupe dorien, et que Platon condamne avec énergie. Elles sont bonnes pour les amateurs et les vieillards. Il appartient aux artistes et aux jeunes gens vigoureux de chanter dans le registre aigu de la voix et de mépriser ces cantilènes amollies[1].

Dans l'hymne à Némésis la quinte modale (*sol, si, ré*) est mise, dès la première section, en lumière. La répercussion des sons que nous appellerons pseudo-tonique, ps.-médiante et ps.-dominante, y est tellement nette qu'il est inutile de la marquer au passage. On peut dire que l'accord :



[256]

est implicitement installé d'un bout à l'autre de la pièce. Mais il est essentiel de reconnaître la présence intentionnelle, quoique subreptice, d'un élément de contraste tiré de l'accord :



[257]

caractéristique de l'harmonie lydienne. La tierce de cet accord n'est autre que la mèse *la*, dont le rôle actif, en tous les modes, est un fait patent. Ici elle termine les vers 7, 11 et 13 et elle attire autour d'elle (vers 7, 10, 11) le *fa* et l'*ut*, compléments de la triade lydienne. Ces accords parfaits majeurs ne sont, en raison du réglage phythagoricien de la tierce incluse, que des apparences : ils sont « faux » comme l'était l'accord mineur précité. Les Grecs d'ailleurs ne les ont employés que mélodiquement [chap. IV].

Sur vingt vers, douze se terminent par la finale modale. Quatre sur cinq des sections s'achèvent par elle. La troisième section seule conclut sur l'indicatrice des Graves, qui prend, dans cette forme modale « relâchée », une importance spéciale : elle est une des deux cordes compréhensives de l'octave apparente *ré-Ré*.

En somme, toutes les fins de vers se font — avec majorité en faveur du *sol* — sur :



[258]

c'est-à-dire sur l'équivalent, par à peu près, de nos « notes tonales ». Il est évident que si ces jalons I, IV et V de l'échelle sont inaptes à porter des accords de III sons, — puisque le réglage pythagoricien y met obstacle, — ils s'imposent néanmoins à l'entendement musical des Grecs, qui pressentent vaguement la cadence tonale moderne et n'en sont détournés que par leurs intervalles mélodiques.

93 (*bis*). La chanson suivante, du Ier ou du IIe siècle de notre ère, découverte à Tralles (Asie Mineure), si l'on s'en tient à sa finale, doit être rangée parmi les productions de l'harmonie Phrygisti. Elle est dans ce cas l'exemple unique de ce mode parmi les restes de l'art musical grec.

Version de Gevaert, transposée (cf. [445]) :



[259]

L'accord modal (*sol-si-ré*), entendu comme précédemment, est explicitement présenté aux vers 3 et 4. L'usage réitéré du triton — mélodique, s'entend — donne aux vers 2 et 3 une forme musicale piquante; une opposition s'établit entre la quinte lydienne et la phrygienne. La formule descendante, à la cadence terminale, est très douce.

Gevaert a rapproché de cette chanson l'antienne charmante qui se chante le jour des Rameaux au début de l'office.

Version de Gevaert, rythmée *à la bénédictine*, et qui appartient à l'Iasti normale. Il y a, à la 4e distinction, une variante (cf. *Graduale vatican*, p. 143).

1. La comparaison s'impose entre une telle échelle et les *deux plagales* du chant liturgique. Mais les théoriciens médiévaux, en portant à quatre le nombre de ces échelles à *quarte inverse*, commirent une erreur lourde. Je prends la liberté de renvoyer le lecteur à l'*Histoire de la langue musicale*, t. I, ch. II et III.





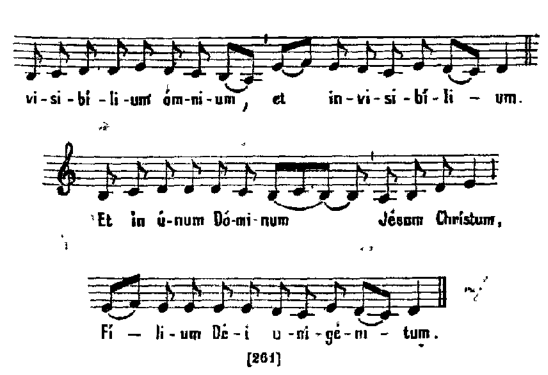


[260]

94. Eschyle, Sophocle, Euripide, ont employé la Phrygisti. Rangée parmi les harmonies non helléniques, condamnée par Platon à cause de sa véhémence dionysiaque, elle n'a été évidemment, dans l'art des Grecs, qu'un accident. Elle devait tenir une part de sa puissance de la rareté et de la nature de son emploi. Elle a survécu dans les chants de l'Eglise latine, et le plus bel exemple qu'on puisse citer de l'une de ses variétés est le très ancien *Credo* que l'édition vaticane







[261]

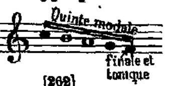
récente met en première place, et qui devrait, en raison de son caractère et de son âge, être le seul employé dans les églises. Il est d'une forme « intense » exceptionnelle et conclut chaque verset sur la quinte de la fondamentale. Il remonte aux plus lointaines traditions; il se rattache de près à de l'art antique. Malheureusement le clergé, rebelle à des ordres qui lui tracent, en même temps que ses devoirs vis-à-vis de la vieille liturgie, un programme d'art, continue à traiter les vénérables mélopées dont elle a la garde avec une dédaigneuse indifférence.

95. Le groupe lydien est apparenté au phrygien pour les raisons dites, mais il s'individualise nettement par l'insertion du triton dans la quinte modale. C'est une couple de modes « hyper-majeurs ».



Le triton intercale son *si* entre la pseudo-médiante et la pseudo-dominante. De là pour cette quinte une physionomie spéciale.

Hypolydisti.



[262]

Le monument qui suit, débris trop court et charmant, égaré au milieu de vulgaires exercices de cithare dans la méthode déjà citée, et qui est peut-être un « air célèbre » de l'époque, exhibe une mélodie qui cette fois coïncide exactement avec l'octave modale (*ut-Ut*).

Version de Westphal (cf. [411]) :



[263]

L'air est-il complet? C'est probable. Et l'on peut considérer sa terminaison anormale (*la* au lieu de *fa*) comme intentionnelle : l'arpège initial (accord modal : *ut-fa-la-ut*) et la formule conclusive se font pendant, la dernière mesure paraissant être le rappel, par contraction, des deux premières.

Il ne faudrait pas croire en effet que la finale théorique du mode s'imposât à toutes les mélodies antiques, ou que toujours celles-ci s'astreignissent à s'enclore dans les limites de l'octave modale. L'octave modale n'est qu'une fiction de la théorie. Elle fournit un schème; elle n'est pas un lit de Procuste. La finale cède la place, au gré du musicien, sinon à un degré quelconque de l'échelle, du moins à tel ou tel que l'usage et le style déterminent.

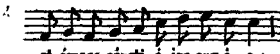
Gevaert voit dans cette finale une forme de l'Hypolydisti « intense » dont les théoriciens font état, et il la rapproche des chants liturgiques tels que le psaume :



[264]

Voici, comparée à cette forme anormale, une autre Hypolydisti du Moyen Age (version de Gevaert), dans laquelle la fondamentale *fa*, finale mélodique de la pièce, donne le sens harmonique (acception moderne) du repos sur *la*, à l'avant-dernière « distinction » (*et erit in die illa*) :







[265]

On peut citer encore le thème de l'Adagio, dans le xve quatuor de Beethoven, auquel l'harmonie Hypolydisti fournit son échelle :



[266]

et l'on sait quel parti le maître a tiré de cette cantilène. L'harmonisation fournit le *si* ♮ caractéristique.

De tous les modes l'hypolydien est peut-être celui qui se révèle le plus vite à une oreille aux aguets : sa quinte tritoniée ne saurait passer longtemps inaperçue.

96. De la Lydisti il ne reste rien. A peine en retrouve-t-on des traces dans les cantilènes de l'Eglise latine : la formule alléluiatique du *XV Dom. post Pentec.* est notée de telle sorte qu'elle figure au *Graduale* comme une mélopée Iasti. La voici habillée à la Lydisti et rythmée *à la bénédictine* :



[267]

Comme le si (♮ ou ♭) fait défaut, on pourrait, dans l'antienne ci-dessus, qui le précède, le supposer ♭ aussi bien que ♮, d'autant plus que le verset qui suit contient ce *si* ♭. On serait dans ce cas en présence ici [267] d'une Iasti transposée, puisque

[268]

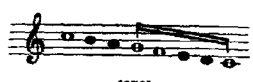
Mais l'insistance avec laquelle le *fa* paraît affirmer son rôle de fondamentale, la netteté de l'accord modal mélodique (*ut fa la*), font admettre par Gevaert que la Lydisti peut, dans cet *Alleluia*, survivre.

Cet exemple n'a été cité que pour établir mieux la différence qui sépare l'octave lydienne (Quinte Modale = *ut*-FA) :



[269]

de notre Majeur moderne :



[270]

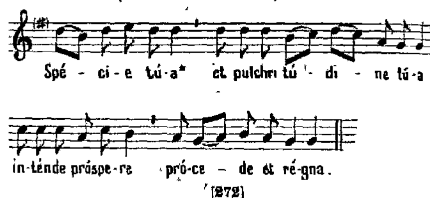
dont la quinte modale, installée sur l'*ut*, est si éloignée, par la justesse de la quarte *ut-fa*, de la dureté inhérente au triton *fa-si*.

97. Si l'on veut établir un rapprochement plus légitime entre notre mode majeur et l'un des Majeurs antiques, c'est à l'Iasti qu'il faut se reporter :



[271]

Sa quinte modale est pareille à la nôtre. Lorsque la mélopée se confine dans les six degrés inférieurs de l'échelle, et lorsque aussi elle répercute avec insistance les trois sons de l'accord modal, l'impression résultante se rapproche, malgré les différences du réglage sonore (chap. IV), de celle que procure notre Majeur. Ex. : antienne *Specie tua*, Office de la Vierge, IIe Nocturne (version de Gevaert) :



[272]

On peut se croire en Majeur moderne.

98. A considérer les divers exemples antiques présentés jusqu'ici, on s'apercevra que parmi les sons de plus fréquente répercussion la mèse LA se trouve en presque toutes les pièces.

Ce LA est en Eolisti et en Doristi II la pseudo-Tonique, en Doristi I et en Mixolydisti la pseudo-Sous-Dominante, en Iasti et en Phrygisti la Sus-tonique, en Hypolydisti et en Lydisti la Médiante. Ses fonctions sont donc variables, mais son importance subsiste dans tous les modes. La mèse, en effet, n'est pas seulement l'ombilic du système général par la place centrale qu'elle y occupe. Elle est un centre d'émission sonore, une sorte de foyer d'où émane comme un rayonnement, en permanence. « Dans toute mélodie bien constituée la mèse est souvent employée. Tous les bons compositeurs[1] y ont fréquemment recours; et s'ils s'en écartent, bien vite ils y reviennent, ce qu'ils ne font pour aucun autre degré... C'est que la mèse est entre les divers sons comme une sorte de lien (harmonique). » (Aristote, *Problèm.* XX.)

A considérer les monuments, on a la preuve que l'interprétation littérale du passage est à la fois la plus simple et la plus vraie. Il s'agit bien de la mèse « dynamique », de celle qui occupe — au diapason antique — le centre de la voix moyenne des hommes, et non de la mèse « thétique », que chaque ton en doristi installe sur son quatrième degré à partir du grave.

1. Le texte dit *poètes*. On ne s'était pas encore avisé, au temps d'Aristote, que le poète et le musicien sont deux.

Cette mèse absolue[1], opposée à la mèse par position[2], est donc pour les Grecs plus qu'un diapason, qui aurait servi à la fois à régler la région vocale masculine et à accorder la lyre et la cithare : c'est un pivot, autour duquel s'organisent tous les modes.

« Les doctrines d'Aristote relatives à la prédominance de la mèse dans la mélopée hellénique sont confirmées non seulement par les morceaux et fragments antiques conservés dans leur notation propre, peu abondants malheureusement, mais aussi par les nombreuses cantilènes que la liturgie chrétienne des premiers siècles nous a transmises dans l'antiphonaire romain. Des 15 degrés du système parfait, le seul qui ne manque dans aucune des 950 antiennes de l'office antérieures à Guy d'Arezzo, est précisément la mèse la_1, dans la notation non transposée. » (Gevaert, *Pr. d'Aristote*, p. 195.)

99. Le caractère éthique des modes, leur emploi dans la lyrique chorale, la tragédie, la comédie, l'histoire de leurs variations, le mécanisme de leur transfert dans un art postérieur, ne peuvent trouver place en ce manuel. Il sera seulement rappelé que les musiciens du Moyen Age, héritiers des Grecs par les Romains, ont construit leur modalité sur les principes essentiels de la modalité antique et que les seules échelles directes, Eolisti, Doristi, Iasti, Hypolydisti, celles dont la finale est en même temps fondamentale ou pseudo-tonique (85), ont servi de base aux modes médiévaux. Gevaert a observé que la Doristi et l'Hypodoristi, assises sur une quinte tritoniée, — c'est-à-dire renfermant le triton, — sont représentées dans l'Antiphonaire primitif par un nombre d'antiennes bien moindre que l'Eolisti et l'Iasti. Celles-ci règnent sur les 13/15 du recueil. C'est dire que les modes les plus « doux » prennent le pas sur les autres et que « dès son origine la mélopée des chrétiens d'Occident révèle une tendance marquée vers la consonance. »

Les transformations modales, le retour des modes, sont exposés dans l'*Histoire de la langue musicale*.

RÉSUMÉ

I. Les Harmonies antiques (modes) peuvent se grouper en deux familles, caractérisées par la nature de la tierce inférieure incluse dans la quinte modale.

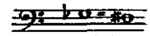
Le groupe dorien (national) a cette *tierce mineure*.

Le groupe phrygio-lydien (exotique) a cette *tierce majeure*.

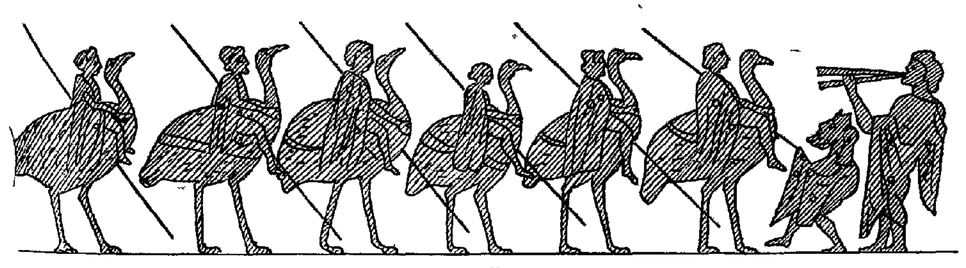
II. Les modes étrangers n'ont pu subir une pareille réduction à l'unité sans perdre de leur autonomie. Asservis à la Doristi prépondérante, ils ne sont que l'ombre d'eux-mêmes.

III. Malgré cette adaptation, ils constituent des échelles différenciées, qui ont lentement cédé le pas au Majeur moderne. Employés mélodiquement par les Anciens, mais chacun d'eux étant à proprement parler une Harmonie, ils tendent aujourd'hui à revivre dans notre art polyphone et à lui apporter un renouveau.

1. Il faut à notre diapason la placer au *sol*♭$_2$ = *fa*♯$_2$:



2. Le mot thetique n'a pas d'autre sens.



XLVII

« Aulos » double, grossièrement représenté sur un vase de style archaïque. Il sert d'accompagnement à l'entrée en scène d'un cortège; apparemment des choreutes comiques (danseurs-chanteurs composant le chœur, dans l'exécution des comédies), montés sur des autruches. La forme conique des tuyaux sonores est nettement marquée : ce sont ici des hautbois. — Vase à figures noires de la fin du VIe s. ou des premières années du Ve av. J.-C. Emprunté au *Bolletino archeologico napolitano*, V, 7.

IV

NOTIONS D'ACOUSTIQUE GRECQUE. — CONSTRUCTION DES GAMMES

I. — LE MINEUR ANTIQUE ET LE MAJEUR MODERNE

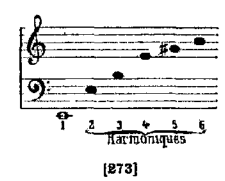
100. Entre l'art musical des anciens Grecs et le nôtre il y a dissemblance, il n'y a point contradiction : l'homophonie antique et la polyphonie moderne s'appuient sur une même charpente. Les divergences, d'ailleurs importantes, ne se produisent que dans le remplissage de ce cadre commun.

Dans le domaine de l'Acoustique musicale les Grecs ont découvert et appliqué une partie de la vérité. Et si nombre de leurs notions restèrent incomplètes ou fausses, leur musique, comme la nôtre, eut ses fondements dans la Résonance. Comme la nôtre, elle

repose sur un petit nombre de consonances fondamentales, que la résonance fournit.

La physique musicale de Pythagore[1] eut même point de départ que l'acoustique moderne. Seulement elle s'arrêta en route. Quelques principes abstraits, trop absolus, ont rendu sourds, semblerait-il, les antiques expérimentateurs, ou leur ont inspiré pour leurs propres découvertes, lorsqu'elles dépassaient ou confirmaient ces principes, un systématique mépris. Il n'en reste pas moins, à la base de l'édifice sonore très complexe qu'ils ont construit, des assises robustes que la pratique musicale et la science ont consacrées.

Ces substructions sont fournies en effet par le phénomène primordial de la Résonance, qui peut s'énoncer comme il suit : le son à l'état d'isolement n'existe pas dans la nature; tout son donne naissance à un cortège de *sons harmoniques* accessoires, en nombre illimité, satellites assidus qui gravitent autour de lui, à des distances constantes, et dont l'oreille perçoit aisément les premiers par le rang, à partir du grave, dans certaines conditions d'expérience. Le son fondamental est beaucoup plus intense que ses harmoniques, et ce phénomène peut se représenter en raccourci — par un choix spécial du son fondamental, le *mi*, sur lequel la Doristi appuie sa quinte modale — au moyen du schème suivant :



[273]

Une telle figure[2] est un véritable appareil mnémotechnique. Les numéros d'ordre des harmoniques fournissent en effet, quand on les dispose en rapports superpartiels (de la forme $\frac{1+1}{1}$, $\frac{2+1}{2}$, $\frac{3+1}{3}$, etc.), la représentation arithmétique des intervalles musicaux successifs, dans l'ordre de leur génération harmonique.

L'intervalle de deux sons étant défini *le rapport des nombres de vibrations qui leur correspondent pendant des temps égaux*, les rapports tirés de la série [273] :

$$\frac{2}{1},\ \frac{3}{2},\ \frac{4}{3},\ \frac{5}{4},\ \frac{6}{5},\ \text{etc.}$$

représentent précisément l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, etc. Et il faut entendre par là que si, par exemple, une corde vibre 3 fois pendant 2 vibrations d'une autre corde, celle-ci est à la quinte grave de celle-là.

Les Anciens ont ignoré les vibrations longitudinales et transversales des cordes, mais ils ont comparé les longueurs des cordes et les ont mesurées avec précision. Or l'expérience apprend que *les nombres de vibrations des cordes et les nombres qui expriment les longueurs des cordes sont en raison inverse les uns des autres :* les calculs des Anciens sur les *longueurs* aboutissent donc à des expressions numériques équivalentes à celles de nos intervalles calculés en *vibrations*.

Pythagore et ses disciples, par leurs expériences au Monocorde, — qui n'est autre que le sonomètre de nos physiciens, — établirent définitivement l'ordre d'apparition, la subordination des intervalles musicaux. Pour eux comme pour nous, les consonances sont d'autant plus exactement appréciables que leur expression numérique est plus simple. L'unisson $\frac{1}{1}$, à proprement parler l'absence d'intervalle, est encore plus rapidement interprété[3]. Par ordre de facilité décroissante, dans l'évaluation de la justesse, viennent ensuite l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, comme s'il s'établissait en effet une relation entre la forme arithmétique d'un intervalle et la notion que sa perception nous impose[4].

101. On pourrait donc croire que les Pythagoriciens perçurent et appliquèrent le phénomène de la résonance et qu'ils en tirèrent des règles pour la constitution des échelles sonores et l'accord des instruments. En effet, après avoir pris la moitié de la longueur d'une corde, puis ses 2/3, puis ses 3/4, ils ont fait vibrer les 4/5 et les 5/6 de leur corde à expérience, entendu et mensuré avec exactitude ces tierces naturelles, telles que la résonance les fait apparaître [273]. Ils sont arrivés même à définir la quinte : la somme d'une tierce majeure et d'une tierce mineure (Archytas). Ils ont appris empiriquement que le *rapport* représentatif d'un intervalle s'obtient par la multiplication ou la division des *rapports* représentatifs dont le premier est musicalement la somme ou la différence.

D'où les règles essentielles du calcul acoustique :

I. *Addition des intervalles.*

$$\underbrace{3^{\text{ce}}\ \text{maj.}}_{\frac{5}{4}} + \underbrace{3^{\text{ce}}\ \text{min.}}_{\times\ \frac{6}{5}} = \underbrace{\text{quinte}}_{\frac{30}{20}=\frac{3}{2}}$$

L'addition des intervalles se fait par la règle de la multiplication des fractions : on multiplie entre eux les numérateurs et les dénominateurs.

II. *Soustraction des intervalles.*

$$\underbrace{\text{quinte}}_{\frac{3}{2}} - \underbrace{3^{\text{ce}}\ \text{maj.}}_{:\ \frac{5}{4}} = \underbrace{3^{\text{ce}}\ \text{mineure}}_{\frac{6}{5}}$$

La soustraction des intervalles se fait par la règle de la division des fractions : on multiplie la fraction dividende par la fraction diviseur renversée. L'opération précédente a par conséquent pour mécanisme :

$$\frac{\left(\frac{3}{2}\right)}{\left(\frac{5}{4}\right)} = \frac{3}{2} \times \frac{4}{5} = \frac{12}{10} = \frac{6}{5}$$

102. Ces philosophes-musiciens sont armés pour construire des échelles « harmoniques » ayant des tierces majeures exactes. Or, ils se sont obstinément refusés à accueillir les tierces naturelles comme facteurs dans la construction des échelles diatoniques. Comment expliquer cette proscription?

1. M. Jean Marnold a publié récemment (*Sammelbände der internat. Musik-Gesellschaft*, April-Juni 1909) une étude fort originale (en français) sur les *fondements naturels de la musique grecque antique*.

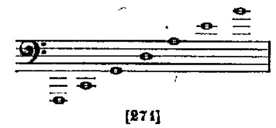
2. La série est illimitée, et le nombre des harmoniques est théoriquement infini.

3. Donner le *la* c'est dicter un unisson à l'orchestre. Chaque instrumentiste part de là pour régler au moyen (des octaves et) des quintes son registre spécial.

4. Mieux vaut ne parler pas de l'*agrément* des consonances : il n'a guère de relations avec la forme des rapports numériques qui les expriment.

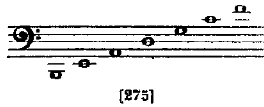
Il ne faut pour cela que considérer le rôle des « savants » en musique : ils ne furent et ne seront que les contrôleurs, jamais les créateurs des échelles. Sur les données de la pratique musicale ils exercent leur science, instituent leurs expériences, établissent leurs méthodes : c'est tout.

Les Pythagoriciens se sont trouvés en présence d'un art musical homophone établi, le plus simplement du monde, et pourrait-on dire le plus logiquement, sur un système de quintes, intervalles générateurs par excellence, dont toutes les « oreilles », en tout temps et en tout pays, subissent l'éloquence persuasive : par la série des quintes justes (ou des quartes, leurs renversements), on voit apparaître en effet tous les sons du Diatonique universel,



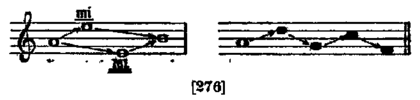
[274]

issu d'une série de quintes, qui a pour équivalence la série de leurs renversements, les quartes :



[275]

C'est à ce mécanisme double que les Anciens avaient recours pour accorder leurs instruments à cordes,



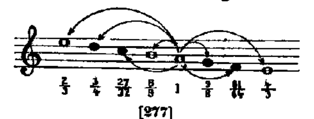
[276]

et les philosophes acousticiens, par le contrôle du monocorde, obtinrent, en prenant le *la* pour unité de longueur numérique des divers intervalles :

$$\begin{cases} la = 1 ; \\ mi = \frac{2}{3} (\text{de } la) ; \\ Mi = \frac{4}{3} (\text{de } la) ; \\ si = \frac{4}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{8}{9} (\text{de } la). \end{cases}$$

$$\begin{cases} ré = \frac{3}{4} (\text{de } la) ; \\ sol = \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8} (\text{de } la) ; \\ ut = \frac{9}{8} \times \frac{3}{4} = \frac{27}{32} (\text{de } la) ; \\ fa = \frac{27}{32} \times \frac{3}{2} = \frac{81}{64} (\text{de } la). \end{cases}$$

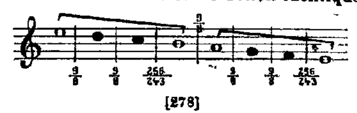
Ces intervalles expriment les longueurs de cordes ramenées à celles de la mèse, c'est-à-dire les intervalles de la mèse à chacun des degrés :



[277]

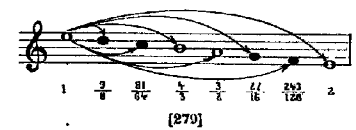
En divisant chacun de ces rapports par celui qui précède[1] (en d'autres termes la corde la plus longue par la plus courte ou la note grave par sa voisine aiguë), on obtient la série [278] des intervalles consécutifs, par application de la règle II (101).

On constate ainsi que les intervalles séparatifs des sons, dans la Doristi, s'organisent de la même façon au-dessus et au-dessous de la Disjonction et que les deux tétracordes sont de construction identique :



[278]

Ce tableau permet de prendre pour unité de longueur n'importe quelle corde. Les Pythagoriciens le reconnurent[2] et calculèrent :



[279]

103. Or une pareille série est passablement compliquée, si on la compare à la nôtre ; et sa complication tient à ce qu'elle exclut les tierces naturelles $\frac{5}{4}$ et $\frac{6}{5}$. Bien que les Pythagoriciens aient découvert que le monocorde dicte la division de la quinte en $\left(\frac{5}{4}\right)$ et $\left(\frac{6}{5}\right)$, c'est-à-dire en tierce majeure et tierce mineure, ils s'en sont tenus, dans le Diatonique nor-

1. Vérification : $\frac{ré}{mi} = \frac{\left(\frac{3}{4}\right)}{\left(\frac{2}{3}\right)} = \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8}$;

$$\frac{ut}{ré} = \frac{\left(\frac{27}{32}\right)}{\left(\frac{3}{4}\right)} = \frac{27}{32} \times \frac{4}{3} = \frac{108}{96} = \frac{9}{8} ;$$

$$\frac{si}{ut} = \frac{\left(\frac{8}{9}\right)}{\left(\frac{27}{32}\right)} = \frac{8}{9} \times \frac{32}{27} = \frac{256}{243} ;$$

$$\frac{la}{si} = \frac{1}{\left(\frac{8}{9}\right)} = 1 \times \frac{9}{8} = \frac{9}{8} ;$$

$$\frac{sol}{la} = \frac{\left(\frac{9}{8}\right)}{1} = \frac{9}{8} \times 1 = \frac{9}{8} ;$$

$$\frac{fa}{sol} = \frac{\left(\frac{81}{64}\right)}{\left(\frac{9}{8}\right)} = \frac{81}{64} \times \frac{8}{9} = \frac{648}{576} = \frac{9}{8} ;$$

$$\frac{Mi}{fa} = \frac{\left(\frac{4}{3}\right)}{\left(\frac{81}{64}\right)} = \frac{4}{3} \times \frac{64}{81} = \frac{256}{243}.$$

2. Vérification : $ut = \frac{9}{8}$ de $ré = \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{81}{64}$ de *mi* ;

$$si = \frac{256}{243} \text{ d'}ut = \frac{81}{64} \times \frac{256}{243} = \frac{20736}{15552} = \frac{4}{3} \text{ de } mi ;$$

$$la = \frac{9}{8} \text{ de } si = \frac{4}{3} \times \frac{9}{8} = \frac{36}{24} = \frac{3}{2} \text{ de } mi ;$$

$$sol = \frac{9}{8} \text{ de } la = \frac{3}{2} \times \frac{9}{8} = \frac{27}{16} \text{ de } mi ;$$

$$fa = \frac{9}{8} \text{ de } sol = \frac{27}{16} \times \frac{9}{8} = \frac{243}{128} \text{ de } mi ;$$

$$Mi = \frac{256}{243} \text{ de } fa = \frac{243}{128} \times \frac{256}{243} = \frac{256}{128} = 2 \text{ (double de } mi)$$

mal, aux tierces $\left(\frac{81}{64}\right)$ et $\left(\frac{32}{27}\right)$ fournies par le jeu des quintes.

Leur tierce majeure est beaucoup trop grande : c'est un « diton » somme de deux « tons majeurs », chacun d'eux étant égal à $\frac{9}{8}$.

La différence qui existe entre le diton $\left(\frac{81}{64}\right)$ et la tierce majeure naturelle $\left(\frac{5}{4}\right)$ est égale à :

$$\frac{\left(\frac{81}{64}\right)}{\left(\frac{5}{4}\right)}=\frac{81}{64}\times\frac{4}{5}=\frac{324}{320}=\frac{81}{80}$$

Si l'on fait vibrer une corde *mi* de 80 centimètres (*ut* = 100^{cm}), la tierce majeure étant juste, le *mi* du diton aura 81^{cm}, ce qui constitue un écart important. Il est aisément appréciable par l'oreille.

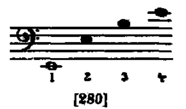
De même, mais inversement, l'excès de la tierce mineure naturelle sur la tierce mineure pythagoricienne est mesuré par :

$$\frac{\left(\frac{6}{5}\right)}{\left(\frac{32}{27}\right)}=\frac{6}{5}\times\frac{27}{32}=\frac{162}{160}=\frac{81}{80}$$

Déroutés par ces variations, les Grecs ont hésité sur les qualités consonantes des tierces (et des sixtes) et finalement ils les ont méconnues. Ils se sont *ainsi* privés de l'Accord de III sons, puisqu'il leur était interdit de superposer leurs tierces majeures [ditons] et leurs tierces mineures [trihémitons], parce que *fausses*. Ils n'ont donc pu les émettre que successivement. Jamais ils n'ont amalgamé diton et trihémiton en un accord unique. C'était impossible, d'ailleurs. Mais il est à remarquer que ces intervalles « inharmoniques » peuvent passer, dans un art homophone, qui exclut l'Accord Parfait, pour préférables mélodiquement et qu'ils sont, sous le régime de la monodie, presque instinctifs. A preuve le réglage [276] de la cithare : il n'est en somme que l'expression mécanique de l'opération sonore à laquelle mentalement le chanteur se soumet, lorsque aucune harmonisation ne le soutient, et qu'il calibre ses intervalles au moyen de quintes latentes. Même dans l'art polyphone, la tendance des bons chanteurs, des violonistes, de tous les exécutants qui « font leur son », est d'agrandir leurs tierces majeures, dans l'exécution d'une ligne mélodique mise en évidence ou momentanément dénudée; si bien que leur valeur tende à se rapprocher du diton pythagoricien.

Et l'on peut en passant tirer cette conclusion pratique que les plainchantistes exercés — qui doivent se refuser à *tout accompagnement polyphone* — peuvent avec avantage suivre cette pratique, tenir larges leurs tierces majeures, serrées leurs tierces mineures, et retrouver ainsi le mode d'accord vocal que les Pythagoriciens préconisèrent : il convient bien à la mélodie isolée dans l'espace sonore, car il individualise mieux les tierces. Le chant ecclésiastique médiéval, dit « grégorien », est une survivance de l'art *antique* et appelle *le même réglage sonore*.

104. Reportons-nous à la figure [273] pour en extraire les sons employés par les Anciens dans la construction de leurs échelles diatoniques normales : ce sont les harmoniques 2, 3, 4, à l'exclusion de tous autres :



[280]

On peut dire que telles sont les limites dans lesquelles ils se sont laissé persuader par le phénomène de la Résonance. Ils en ont subi les injonctions depuis 1 jusqu'à 4 et se sont obstinés à ne point reconnaître pour conducteurs et maîtres les sons naturels qui dépassent en hauteur ceux-là, dans la série des harmoniques.

Le Quaternaire arithmétique fait précisément de ces 4 nombres, vint à la rescousse pour leur donner force de loi. « Ce qui est le plus simple est le plus beau et aussi le plus stable, » disait l'École. Or les intervalles d'octave $\left(\frac{2}{1}\right)$, de quinte $\left(\frac{3}{2}\right)$, de quarte $\left(\frac{4}{3}\right)$, ont pour seuls éléments les 4 premiers nombres : ils sont les plus beaux, les plus stables. De là à les déclarer seuls capables d'entrer comme facteurs dans la construction des échelles diatoniques, il y avait d'autant moins loin, que les musiciens se contentaient précisément de ces intervalles simples pour les bâtir.

Ce ne fut point la théorie des nombres qui créa la pratique musicale, mais elle la consacra, la sanctifia, pourrait-on dire, au point que les musiciens eux-mêmes, régentés par les philosophes, finirent par considérer ces canons arithmétiques comme des règles inviolables. Cela sûrement retarda l'époque où les tierces naturelles furent admises au nombre des consonances capables d'entrer, elles aussi, dans la construction des échelles diatoniques.

Fait remarquable, l'Enharmonique, le plus « régulier », sinon le plus « naturel » des genres, dans l'opinion des Anciens, peut accueillir les tierces naturelles, et l'accord de l'instrument, dans la pratique, se fait comme il suit, d'après Archytas, et Ptolémée :

O M

[281]

Quant aux mésopycnes (M) accordés d'abord à l'unisson des oxypycnes (O), ils étaient obtenus par tiraillement des cordes, relâchement arbitraire qui ne permettait guère aux « quarts de ton » d'avoir leur valeur exacte. D'ailleurs les théoriciens attribuaient à ces quarts de ton des dimensions variables. (Archytas assigne $\left(\frac{36}{35}\right)$ au quart de ton supérieur et $\left(\frac{28}{27}\right)$ à l'inférieur; Ptolémée, $\left(\frac{24}{23}\right)$ et $\left(\frac{46}{45}\right)$; Didyme, $\left(\frac{31}{30}\right)$ et $\left(\frac{32}{31}\right)$, etc.). Ils ne sont d'accord que sur un point : l'intervalle de demi-ton $\left(\frac{16}{15}\right)$, reste de la quarte quand on en a retranché[1] la tierce majeure, ne se divise pas exactement en deux quarts de ton égaux. *Aucun intervalle musical non tempéré ne fournit par division deux intervalles égaux.* Les efforts d'Aristoxène pour faire

1. Vérification : $\frac{\left(\frac{4}{3}\right)}{\left(\frac{5}{4}\right)}=\frac{4}{3}\times\frac{4}{5}=\frac{16}{15}$

prévaloir le tempérament ne réussirent pas à détrôner ce principe, qui est théoriquement exact.

105. L'exclusion des tierces naturelles devait avoir des conséquences graves. Le diton pythagoricien et son complément dans la quinte, la tierce mineure pythagoricienne[1], qui pour une oreille délicate étaient des intervalles « excessifs », l'un dans sa grandeur, l'autre dans sa petitesse, avaient une expression compliquée, mais ils pouvaient dans certains cas (en Enharmonique, en Chromatique) passer à l'expression plus simple de leur valeur naturelle, $\left(\frac{4}{5}\right)$ pour la tierce majeure, $\left(\frac{6}{5}\right)$ pour la tierce mineure. Ils étaient « mobiles ». Cette mobilité entraîna celle des sons voisins. Il y eut des sons fixes, « le Corps de l'Harmonie », et des sons fluctuants. Dans le cadre rigide des tétracordes, constitué par l'intangibilité de trois degrés sur sept, les quatre autres sons eurent le droit, dans des limites fixées pour chacun d'eux, de prendre un nombre indéfini de positions. De là, dans les échelles, ces degrés incertains auxquels la fantaisie de professionnels pouvait infliger de si étranges perturbations; et cette pratique des « nuances », impossible dans un système musical où l'on croit à la tierce naturelle, parce qu'on en a goûté la douceur.

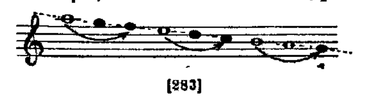
106. Cette croyance est tard venue dans les dogmes de la musique. Elle naquit peu à peu des informes essais de la polyphonie, et il fallut des siècles pour qu'elle s'implantât. Une fois acquise, et lorsque le charme des Accords Parfaits se fut exercé sur les musiciens, la formule de Résonance, plus amplement conçue, devint :

[282]

Il suffisait qu'elle s'étendît à un seul harmonique de plus pour que fût modifiée profondément la structure des échelles.

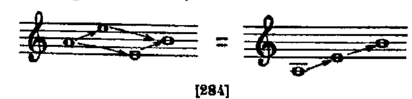
Cette extension fut imposée par la pratique des intervalles simultanés. Tant que les tierces, purement mélodiques, ne furent que des échelons à l'intérieur des tétracordes, on put les calibrer de diverses manières. Du jour où elles firent partie des accords, il fallut bien renoncer au diton et à son complément dans la quinte, parce qu'ils sonnaient faux.

La tierce majeure devint alors invariable[2] dans ses dimensions; les trois tierces majeures fournies par la série diatonique, reconnues « naturelles », prirent les


[283]

mêmes droits que les quintes dans la construction des échelles. Dès lors les quintes et les tierces se partagèrent la besogne.

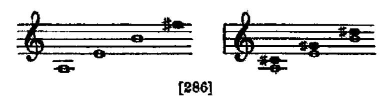
Le Corps de l'Harmonie subsista dans sa genèse et dans sa forme. (On conserve ici le cadre antique *mi-Mi*, afin de mettre en évidence les innovations du remplissage moderne :)


[284]

Les degrés intercalaires fournis par la résonance [282] de chacun de ces trois degrés principaux furent :


[285]

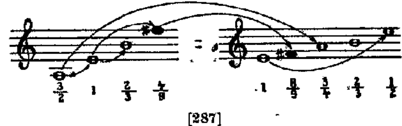
de sorte que, en définitive, quatre degrés de la gamme nouvelle sont issus des quintes :


[286]

et les trois autres sont les tierces harmoniques naturelles, appelées par les trois étais du Corps de l'Harmonie.

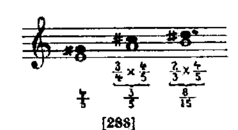
107. Appliquons à ces faits d'expérience le calcul des intervalles, en prenant cette fois la corde *mi* pour unité.

I. — Calcul des quintes : *Mi* étant 1, le *la* inférieur sera, en longueur de corde, égal à $\frac{3}{2}$, et son octave supérieure deviendra $\frac{3}{4}$; *si* vaudra $\frac{2}{3}$; *fa*♯ $= \frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{9}$, et son octave inférieure $= \frac{8}{9}$. Le *mi* du haut sera $\frac{1}{2}$.



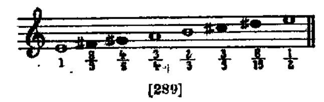
[287]

II. — Calcul des tierces :



[288]

La série complète est :



[289]

faite de rapports plus simples que ceux de la série [279], et inverses.

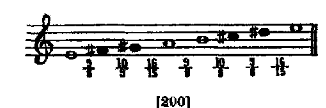
Afin de rendre les deux séries immédiatement comparables, établissons les intervalles consécutifs en divisant, comme précédemment, la corde la plus longue par la plus courte (la note grave par la note plus aiguë). Nous aurons[3] :

---

1. Vérification : $\frac{\left(\frac{3}{2}\right)}{\left(\frac{81}{64}\right)} = \frac{3}{2} \times \frac{64}{81} = \frac{192}{162} = \frac{32}{27}$

2. Abstraction faite du tempérament qu'elle subit plus tard.

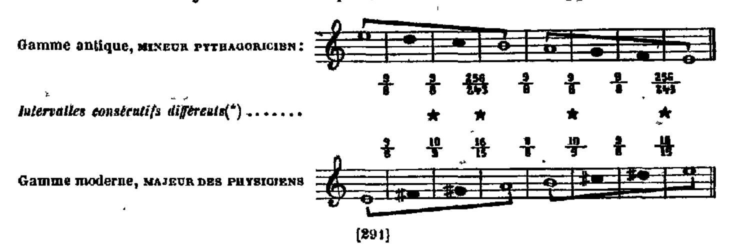
3. Vérification : $\frac{mi}{fa\sharp} = \frac{1}{\left(\frac{8}{9}\right)} = \frac{9}{8}$;



[290]

Tel est le type du Majeur moderne, de celui qui est engendré à la fois par des quintes justes et des tierces majeures naturelles, et qui peut passer à bon droit pour un *conseil* de la nature. Son échelle est en effet la résultante *mélodique* d'un nombre minimum d'Accords Parfaits. Ce Majeur n'est autre que le MODE D'UT, inverse, mélodiquement, et symétrique du MODE DE MI. Mais cette symétrie par inversion n'est qu'une apparence. Elle ne pourrait s'établir que si les deux échelles, de MI et d'UT, étaient réglées de la même façon; si toutes deux étaient pythagoriciennes ou toutes deux « harmoniques », au sens que les Modernes concèdent à ce mot, lorsqu'il s'applique aux échelles issues des Accords Parfaits. Voy. ci-dessous (111) (112).

La superposition des deux séries, antique et moderne, permet en effet de comparer la composition des tétracordes et d'apprécier les différences :



[291]

On reconnaît à première vue que dans le Majeur moderne il y a deux espèces de ton, l'un plus grand $\left(\frac{8}{9}\right)$ ou majeur, l'autre plus petit $\left(\frac{10}{9}\right)$ ou mineur; que dans les tétracordes disjoints, dont la juxtaposition remplit l'octave, ces deux grandeurs ne sont pas disposées dans le même ordre, — ce qui tient à l'intervention des tierces majeures dans le réglage de l'échelle.

La différence entre le « ton majeur » et le « ton mineur » est : $\frac{\left(\frac{9}{8}\right)}{\left(\frac{10}{9}\right)} = \frac{9}{8} \times \frac{9}{10} = \frac{81}{80}$, la même, naturellement, qu'entre le diton et la tierce majeure naturelle (103) :

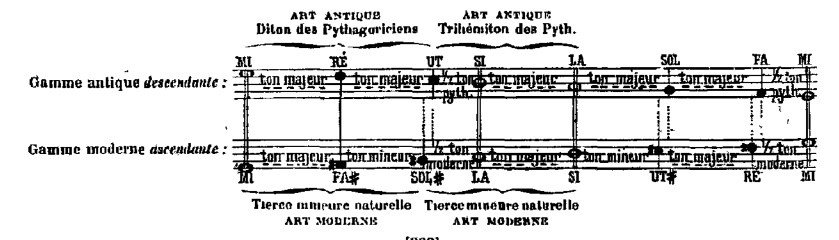
$$\frac{\left(\frac{81}{64}\right)}{\left(\frac{5}{4}\right)} = \frac{81}{64} \times \frac{4}{5} = \frac{324}{320} = \frac{81}{80}$$

la même, — évidemment aussi — qu'entre notre demi-ton et celui des pythagoriciens :

$$\frac{\left(\frac{16}{15}\right)}{\left(\frac{256}{243}\right)} = \frac{16}{15} \times \frac{243}{256} = \frac{3888}{3840} = \frac{81}{80}$$

puisque les perturbations des intervalles inclus dans la quarte tiennent uniquement à l'intrusion dans l'échelle diatonique de la tierce majeure naturelle.

On peut essayer de représenter pour les yeux ces différences de structure, au moyen de la figure suivante, qui est une sorte de projection linéaire, très exagérée en ce qui concerne l'écart des tierces :



[292]

Elle montre graphiquement que nos tierces majeures sont plus courtes que les ditons, et elle explique l'impossibilité où se trouvaient les Anciens de construire un Accord Parfait. Elle rend compte également de

---

$$\frac{fa\sharp}{sol\sharp} = \frac{\left(\frac{8}{9}\right)}{\left(\frac{4}{5}\right)} = \frac{8}{9} \times \frac{5}{4} = \frac{40}{36} = \frac{10}{9};$$

$$\frac{sol\sharp}{la} = \frac{\left(\frac{4}{5}\right)}{\left(\frac{3}{4}\right)} = \frac{4}{5} \times \frac{4}{3} = \frac{16}{15};$$

$$\frac{la}{si} = \frac{\left(\frac{3}{4}\right)}{\left(\frac{2}{3}\right)} = \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8};$$

$$\frac{si}{ut\sharp} = \frac{\left(\frac{2}{3}\right)}{\left(\frac{3}{5}\right)} = \frac{2}{3} \times \frac{5}{3} = \frac{10}{9};$$

$$\frac{ut\sharp}{ré\sharp} = \frac{\left(\frac{3}{5}\right)}{\left(\frac{8}{15}\right)} = \frac{3}{5} \times \frac{15}{8} = \frac{45}{40} = \frac{9}{8};$$

$$\frac{ré\sharp}{mi} = \frac{\left(\frac{8}{15}\right)}{\left(\frac{1}{2}\right)} = \frac{8}{15} \times \frac{2}{1} = \frac{16}{15}.$$

l'inégalité de structure de nos tétracordes, où le ton majeur change de place. Cette figure n'est que la traduction grossière de la précédente [291]. Elle montre que dans les tétracordes du mode de MI antique les intervalles mineurs [tierce et seconde = trihémiton et demi-ton] sont trop petits : ils sont « hypermineurs ».

108. En résumé, l'organisme de la gamme antique est tel qu'il implique un art homophone, privé sinon d'une polyphonie rudimentaire, du moins d'une polyphonie « harmonisée », où interviendraient les accords de III sons, du type Accord Parfait. La construction par quintes n'est possible que dans une langue musicale essentiellement mélodique, et la même cause qui en exclut les accords simultanés, parce que faux, rend les intervalles mélodiques de tierce (et de sixte) plus caractérisés dans leurs dimensions.

La structure de la gamme moderne, au contraire, implique un art polyphone, doté d'une harmonisation régulière. La construction par quintes et par tierces lui fournit des accords justes, au détriment des tierces mélodiques, qui y sont « moins majeures » et « moins mineures » que dans la gamme antique.

Mais il faut se garder de considérer les échelles comme préexistantes à la pratique, construites par des raisonneurs, en application d'abstruses théories, et orientant l'art dans tel ou tel sens, suivant leur structure. Avant de mesurer les intervalles, on les a construits. C'est donc, d'une part, parce que la musique antique était homophone qu'elle s'est contentée des quintes pour édifier ses échelles; d'autre part, c'est parce que la musique du Moyen Age devenait polyphone qu'elle a appelé les tierces à la rescousse et leur a conféré un rôle, à côté de celui des quintes, dans la construction des gammes.

Ainsi les échelles sont des résultantes, et par conséquent des miroirs : dis-moi comment tu « accordes», je dirai comment tu chantes...

109. Le Diatonique des anciens n'étant point fondé sur l'Accord Parfait de III sons, le plus simple de tous les accords, et à vrai dire l'unique accord que la nature dicte directement, ne s'enferme point comme le nôtre dans une série tyrannique.

Chez les Modernes c'est la formule *ut ré mi fa sol la si ut* (= *mi fa♯ sol♯ la si ut♯ ré♯ mi*) qui absorbe tout. Elle s'imposa le jour où les musiciens, ne conservant le réglage par quintes que pour les cordes limitatives des tétracordes, effectuèrent le remplissage de ces quintes au moyen des harmoniques 5 [282]. Ce jour-là ils créèrent la Tonalité. Celle-ci peut être définie un mode ou système de sons coordonnés les uns au moyen des quintes, les autres au moyen des tierces naturelles, de telle sorte que le nombre des triades harmoniques (accords parfaits) constitutives soit minimum. La Tonalité, c'est le mode d'UT, harmonique[1]. Les *notes tonales* sont les facteurs de ce mode.

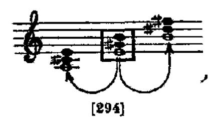
Or il faut trois triades harmoniques, et il suffit de ces trois triades, installées sur des sons échelonnés par quintes, pour obtenir tous les degrés de l'échelle diatonique dans l'intérieur de l'octave-type :



[293]

Si l'on se demande pourquoi le problème se pose en ces termes, — pourquoi les quintes et les tierces naturelles en sont les seules données, la réponse sera : la quinte est le premier harmonique distinct du son fondamental; elle est le plus aisément perceptible des harmoniques, et pratiquement le plus employé des intervalles, en tout pays, à toute époque, pour la construction des échelles : la quinte est leur universelle génératrice. La tierce est le second harmonique distinct du son fondamental et le plus facilement perçu après la quinte. Dès que la production acoustique de l'Accord Parfait est soupçonnée, désirée et enfin réalisée, la tierce majeure naturelle $\left(\frac{5}{4}\right)$ devient aussi nécessaire que la quinte à la construction de cet accord : ce jour-là le diton a vécu; la gamme dite « des physiciens » est créée, et le régime moderne s'organise. Quinte et tierce naturelles lui suffisent. Il n'a pas besoin de « consulter » d'autres harmoniques. Même, il est nécessaire qu'il n'en consulte plus d'autres et qu'il limite à ces deux-là les facteurs de sa genèse.

Or la Tonalité (produit direct de l'Accord Parfait majeur, lequel est un fait acoustique, dont il est aisé de provoquer la production par les expériences les plus simples) a pour pivot la triade centrale, et pour base de cette triade le son principal de toute la



[294]

série. C'est à ce son, nommé TONIQUE, que les Modernes rapportent tous les autres. Ainsi l'on aboutit à ce complément de la définition précédente :

la Tonalité, système de sons coordonnés au moyen des quintes et des tierces, a pour centre sonore, autour duquel gravitent tous les autres sons, le son grave de la seconde quinte génératrice de ce système, celle du milieu.

La formule *ut ré mi fa sol la si ut* (= *mi fa♯ sol♯ la si ut♯ ré♯ mi*) est donc sinon une échelle nécessaire, inévitable, du moins une échelle logique, qui, dans le nombre des échelles possibles, devait apparaître un beau jour : son règne commença dès que la polyphonie put se développer.

On conçoit que dans la série *mi-Mi* des Anciens, qui n'est point *tonale*, puisqu'elle n'est point établie sur des Accords Parfaits, aucun degré de l'échelle n'asservisse les autres comme fait notre tonique. Sans doute, en vertu de cette réduction à l'unité qui paraît être un besoin de l'esprit, chaque formule modale des Anciens a un centre que nous pouvons comparer à notre pivot tonal. Mais il n'y a là qu'une ressemblance lointaine. L'attraction exercée par ce centre sur les éléments sonores qui gravitent autour de lui est bien moins impérieuse. A preuve les deux constructions internes de la Doristi, ses deux significations modales distinctes, ses deux « fondamentales »; car il ne faut pas dire ses deux « toniques » : dans l'art antique la Tonalité n'est pas en cause[2]. Ce qui la

1. Cette affirmation apparemment paradoxale est éclaircie, je le crois, dans mon *Histoire de la langue musicale*. Il y est montré que le mode unique, essentiel, de l'art moderne est le mode d'*Ut majeur*. Le mode mineur moderne n'en est qu'une déviation et n'a pas d'existence propre. D'où il suit que Tonalité = Ut majeur.

2. Ne pas confondre le « ton » avec la Tonalité. Le mot *ton* signifie simplement : hauteur absolue de l'échelle (et c'est le sens du *tonos* des Grecs); il s'applique à chacune des transpositions de l'échelle antique comme à chacune des transpositions de la nôtre. Le mot « tonalité », qui semble avoir pour radical le mot *ton*, spécifie un régime

détermine, on vient de le voir, c'est l'Accord Parfait majeur, produit direct de la résonance, insoupçonné des Anciens. Dans un art où cet accord n'intervient pas, la Tonalité n'apparaît point. En revanche et inversement, dans l'art moderne, essentiellement tonal, le mode est aboli, parce qu'il y est unique : la *manière d'être* (= mode) de la gamme est celle que fournit l'expérience [282], étendue à trois sons fondamentaux [284] [285].

Conséquence : les Modernes, lorsqu'ils croient avoir un Mineur, se font illusion sur sa réalité. Pour obtenir leur mode mineur dans sa forme descendante, la seule qui soit individualisée, ils se contentent d'abaisser d'un 1/2 ton chromatique chacune des tierces majeures du schème [293] :



[295]

Il tirent de là une série mélodique

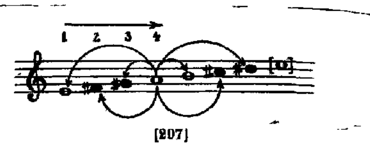


[296]

qu'ils pratiquent dans ce sens seulement, et qui n'est qu'un pseudo-mineur, sans netteté. C'est une simple variété du Majeur.

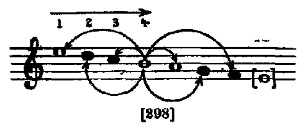
Kraushaar et ses successeurs, Von Œttingen, Hugo Riemann, ont édifié une remarquable théorie sur la production du Mineur naturel par la Résonance Inférieure : c'est un phénomène analogue à celui de la Résonance Supérieure, simultané à ce phénomène, et qui engendre les mêmes rapports numériques. La Résonance Inférieure suscite, au dire de ces savants, une *tonalité mineure inverse et symétrique* de la majeure. Bien que la confirmation expérimentale soit malaisée et la réalité objective des harmoniques inférieurs non encore établie sans conteste, on peut, en conformité avec ces théories, formuler comme il suit la structure du Mineur « exact », mis en regard du Majeur « exact ».

Le *majeur exact*, dont tous les degrés sont construits par le ministère des consonances naturelles de quinte et de tierce, est celui dans lequel, à partir du 4e degré [1], les intervalles du Diatonique sont majeurs [2] en montant, mineurs en descendant :



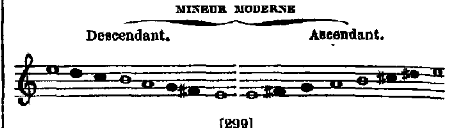
[297]

Inversement, le *mineur exact* sera celui dans lequel, à partir du 4e degré [3] de l'échelle renversée, assimilé par la théorie citée plus haut au 4e degré de l'échelle majeure ascendante, les intervalles du Diatonique seront mineurs en montant, majeurs en descendant [4] :



[298]

Notre Mineur usuel n'est point ce mineur pur : il n'est qu'une série majeure « tonale » altérée, un Majeur modifié.



[299]

En fin de compte, la musique moderne, tyrannisée par le Majeur, qui se glisse subrepticement jusque dans le mineur, est incapable d'être « modale » en ce sens qu'elle est absolument « centralisée ». Elle a gagné en profondeur par la polyphonie harmonique, mais elle a perdu les modes, si variés. Elle ne possède qu'une manière d'être essentielle, un mode unique.

110. La musique antique, au contraire, a été essentiellement modale, c'est-à-dire riche en manières d'être, parce que, n'ayant point de tonique fixe, elle s'est satisfaite de pseudo-toniques, d'un pouvoir débonnaire. Elles se plièrent d'abord à l'hégémonie de MI; elles devinrent plus indépendantes, par la suite. Elles furent quatre. On peut les désigner sous l'étiquette de *fondamentales* des modes :



[300]

Dans chacune des couples modales se trouve incluse une tierce, tantôt mineure, tantôt majeure. Mais le calibre de cette tierce est tel que l'usage des triades sonores :

---

modal et harmonique spécial. La confusion des deux termes est un véritable contresens, — au moins dans la pratique musicale, — en raison de la signification attribuée par les musiciens à ces mots.

1. C'est la base de la quinte génératrice grave :



[297 *bis*]

2. Prendre le mot *majeur* dans son sens étymologique, qui est *plus grand*.

3. C'est la base de la quinte génératrice aiguë par résonance inférieure :



[298 *bis*]

4. Il suffirait de donner aux figures [297] et [298] les formes suivantes, équivalentes :



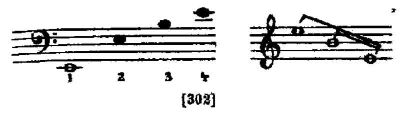
[297 *ter*] [298 *ter*]

pour constater que, à partir de *fa*, base de la quinte génératrice grave (note 1), tous les intervalles de la série majeure sont majeurs, et que, à partir de *si*, base de la quinte génératrice aiguë d'après la théorie de la Résonance Inférieure, tous les intervalles de la série mineure sont mineurs.

[301]

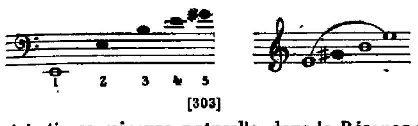
assises sur la fondamentale de chaque mode, ne peut être que mélodique. Il n'y a là que des formules pythagoriciennes [292]; la production simultanée des sons qu'elles associent est radicalement impossible.

Il semble donc que les Grecs aient perçu la Résonance assez clairement pour soupçonner les assises et les cadres de la Tonalité :



[302]

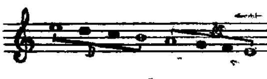
et pas assez complètement pour y insérer le remplissage fixe, dévolu par les Modernes à la tierce majeure naturelle, dans la Résonance Supérieure :



[303]

ou à la tierce mineure naturelle, dans la Résonance Inférieure de Riemann (109). De là leurs incertitudes quand il s'agissait de meubler la formule [302], et les différentes solutions qu'ils ont acceptées : ce sont les modes.

111. Celui auquel ils ont donné la prépondérance ressemble, extérieurement, au Mineur « exact » de Riemann. Il en diffère d'une manière essentielle par la grandeur des tierces évaluées rigoureusement, comme on va le voir. Le Mineur des Anciens, leur mode de MI est une échelle inapte à l'harmonisation, autrement dit à la construction des Accords Parfaits. De sorte que si, par un secret instinct, les Grecs ont pressenti l'importance générale de la formule mélodique :



[304]

dont ils ont fait la norme de toutes les autres, ils l'ont cependant jugée assez flottante pour y disposer deux quintes modales et en tirer deux modes :



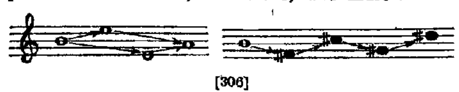
[305]

La structure harmonique (sens moderne) du Mineur par leur restant masquée par les ditons (103), ils en vinrent, dans leur art homophone, à hésiter sur la tonique. De là à faire prendre aux autres sons de l'échelle[1], par analogie, le rôle de pseudo-toniques, il y avait une sorte d'entraînement. Ils se refusèrent cependant à parcourir tout le cycle des modes possibles. Et il est digne de remarque que, parmi les deux fondamentales reléguées[2] (*ré, ut*) se trouve celle qui leur eût sans doute enseigné la Tonalité.

Pour les raisons indiquées plus haut et qui sont spécieuses, ils se contentèrent d'adjoindre aux fondamentales LA et MI, cordes limitatives des Moyennes, les deux degrés, SOL et FA, du Diatonique inclus. Cela leur procura quatre « fondamentales » sur lesquelles ils installèrent huit modes.

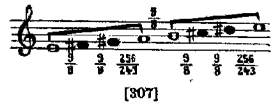
112. Quelle cause a pu donner à leur mode essentiel la forme qu'il a prise?

En accordant par quintes (et quartes) ils auraient pu trouver aussi bien, semble-t-il, la formule :



[306]

dont les intervalles consécutifs eussent fourni ce que l'on pourrait appeler le « Majeur des Pythagoriciens » :



[307]

Cela n'eût pas été le Majeur « exact », dit « des Physiciens », et qui est notre Majeur « harmonique » (291), — pas plus que le mode de MI n'était le Mineur exact, — mais cela eût orienté leur régime mélodique vers l'aigu. Or, c'est précisément contre cette orientation que l'art antique, organiquement, proteste. Et à la question qui se pose de savoir si le hasard seul a décidé du choix de la Mèse [10] ou de la Paramèse [306] pour amorcer le remplissage du Corps de l'Harmonie, la réponse se trouve dans le fait que la musique grecque « penche » vers le grave : elle oblige ainsi la Mèse à être chef de file des sons intérieurs des tétracordes.

Cette direction mélodique vers le grave est attestée par mainte circonstance. Non seulement les théoriciens de l'Antiquité la signalent, mais les monuments la confirment, et la notation la rend claire. Le mécanisme des Genres [52] à [56] n'est explicable que par cette orientation sonore. Les textes musicaux conservés sont trop rares et trop mutilés pour que nous puissions le constater *de visu et auditu* là où elle est le plus apparente, c'est-à-dire dans les formules conclusives; car celles-ci font souvent défaut sur les manuscrits et sur les dalles. Mais nous pouvons y suppléer, dans une large mesure, grâce aux chants de l'Église chrétienne, survivance de la mélopée antique, et dans lesquels il nous est loisible d'analyser les cadences mélodiques terminales et d'étudier à notre aise cet « écoulement sonore » vers le bas du registre vocal. Même ils nous fournissent des exemples nombreux de ces échelles « relâchées » et « intenses », dont les qualifications, dues aux Anciens, expriment l'anomalie qui consiste, pour les unes, à laisser descendre la mélodie bien au-dessous de la Finale; — pour les autres, à employer une Finale exceptionnelle, grimpée à l'aigu. Chez les Grecs comme au Moyen Age, la pente générale, dans le *cursus* mélodique, se fait de l'aigu au grave[3].

Ce n'est donc pas fortuitement que les Anciens ont opté entre l'opération [10]-[11] et l'opération [306]-[307]. La gamme-type que réglait le cithariste était une gamme *descendante*, et rendue telle par la place conférée au demi-ton, contre la base tétracor-

1. Représentée par un clavier de touches blanches exclusivement.
2. Le *si* est hors de cause. Il ne saurait être fondamentale, puisque sa quinte supérieure est « fausse ».

3. Des exemples sont fournis par mon Traité de *l'Accompagnement modal des Psaumes* [Janin]. La « pente mélodique » y est l'objet d'une étude particulière.

dale, au grave. Cette gamme-type, formule habituelle banale, était imposée par les mœurs mélodiques. Il faut la comparer, avec quelque précision, à notre Majeur moderne, « exact » en tant que produit de la Résonance limitée aux quintes et aux tierces, et au Mineur « exact » proposé par H. Riemann, et accueilli par d'Indy.

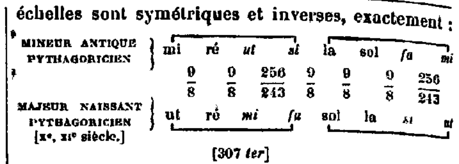
Si l'on rapproche la figure [307] des figures [290], [291] et [292], on constate : 1° que le Majeur Pythagoricien [307], inusité chez les Anciens, s'éloigne notablement, par les distances mutuelles de ses échelons intra-tétracordaux, du Majeur des Physiciens ou M. Moderne [291]; — 2° que ce Majeur Pythagoricien est un *hypermajeur*, puisque ses intervalles majeurs, à l'intérieur des tétracordes, sont trop grands; — 3° que le Mineur antique [291], [292] est un *hyperminneur*, parce que ses intervalles mineurs, à l'intérieur des tétracordes, sont trop petits. On va rappeler le rôle de ces diverses échelles.

Historiquement elles se sont succédé conformément aux exigences variables de la « pente mélodique ». Et ces changements se sont produits au cours de la longue période homophone de l'art musical, laquelle commence aux âges primitifs et s'étend au moins jusqu'au xe siècle de notre ère. Durant tout ce laps de siècles le réglage des échelles par les quintes, celui qu'ont adopté et sanctionné les Pythagoriciens, a été le seul employé. — I. Dans l'Antiquité il fournit la formule-type du mode que les schèmes [278], [279], [291] expriment à l'esprit et que la figure [292] montre grossièrement aux yeux; et ce stade correspond à l'écoulement des mélodies vers le grave. — II. Au cours du Moyen Age, vers le xe siècle environ, les mélodies cessent de s'orienter dans cette direction, ont un moment d'arrêt, une sorte « d'étale », avant de changer le sens de leur cours. Alors elles trouvent dans le mode de RÉ autonome (formule du clavier des touches blanches) le truchement normal de leur aspect nouveau. Il suffit de considérer l'échelle de RÉ, de constater la place que le demi-ton occupe au centre de chaque tétracorde pour percevoir qu'elle est en effet dans les deux sens, posée à plat. Elle monte ou elle descend, indifféremment : aucune attraction ne la sollicite vers le haut ni vers le bas :

Mode de RÉ selon le réglage Pythagoricien.	ré	*mi*	*fa*	sol	la	*si*	*ut*	ré
	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	
	ré	*ut*	*si*	la	sol	*fa*	*mi*	ré

[307 *bis*]

— III. A cette période transitoire succède celle où l'échelle-type, à l'appel du *cursus* mélodique, se dresse vers l'aigu (xe et xie siècles environ). Le demi-ton se serre en haut contre le son aigu du tétracorde, et l'on aboutit à ce Majeur Pythagoricien [307], aussi complètement inconnu des Anciens que le mode de RÉ[1] et qui régla ses cordes, lorsqu'il naquit, suivant le vieux procédé de l'art homophone. Ce Majeur, on l'a vu, est un *hypermajeur* à la façon dont le Mode de Mi (Doristi) est un *hyperminneur*. De sorte que, pendant cette période de l'histoire et pendant elle seule, la superposition du Mineur des Grecs et du Majeur nouveau, non harmonique, est rigoureuse. Les deux échelles sont symétriques et inverses, exactement :



[307 *ter*]

Ce Majeur Pythagoricien ne put subsister. La polyphonie grandissante, en introduisant peu à peu le mécanisme des tierces naturelles dans l'ébauche des accords, fit prendre en mépris les ditons et les trihémitons. Il fallut quatre ou cinq cents ans pour que le jeu simultané des quintes et des tierces imposât à l'échelle mélodique un réglage *ne varietur*[2] et entraînât comme conséquence l'harmonisation de la gamme majeure conformément aux exigences du système harmonique moderne. Cela ne sera acquis d'une manière décisive que vers 1600. Mais à partir de cette époque la disparate et impossible superposition marquée par la figure [291] va remplacer la parfaite symétrie qui vient d'être indiquée [307 *ter*]. Dorénavant le Mineur Antique et le Majeur Moderne ne peuvent plus être opposés l'un à l'autre que dans la direction générale de leur « cours ». Les échelons diviseurs des tétracordes ne coïncident plus. Seul le Corps de l'Harmonie (les degrés I, IV, V) reste immuable en l'un comme en l'autre régime.

Il faut en conclure que le mode de MI des Grecs (l'Hyperminneur des Pythagoriciens) ne ressemble que de surface au Mineur « exact » issu de la Résonance Inférieure dans l'expérience de Riemann. Celui-ci a pour expressions numériques les fractions ci-dessous, qui le rendent rigoureusement superposable au Majeur « exact » des Physiciens, parce que symétrique et inverse, comme le sont les deux Résonances, Supérieure et Inférieure :

MINEUR EXACT DE RIEMANN	mi	*ré*	*ut*	*si*	la	sol	*fa*	*mi*
	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	
MAJEUR EXACT DES PHYSICIENS	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut

[307 *quater*]

L'un et l'autre fournissent des Accords parfaits mineurs et majeurs, naturels, d'une justesse absolue. Le Mineur antique n'exhibait [278] que ditons et trihémitons [292] inutilisables dans la polyphonie.

Il reste à se demander si les créateurs de ce Mineur à pente mélodique vers le grave, pressentant, sans les préciser, les fonctions harmoniques de la Résonance Inférieure, ne plaçaient point la base de leur échelle à l'aigu. N'auraient-ils point créé un système peu soucieux, il est vrai, des nécessités harmoniques inhérentes au phénomène de la Résonance Inférieure, mais suffisamment acheminé vers elle pour que, mélodiquement, la fondamentale du mode fût à l'aigu de la Quinte Modale? En d'autres termes, dans l'échelle grecque

mi ré ut si la sol fa Mi

la Quinte Modale ne serait-elle pas installée de telle sorte que le *mi* d'en haut en fût la fondamentale, le *la* jouant vis-à-vis de ce *mi* le rôle de pseudo-dominante?

Les théoriciens et les faits vérifiables répondent que non. Tout nous prouve que dans l'art antique la fondamentale est assise au grave de la Quinte Modale. La nomenclature modale hellénique et les asso-

1. L'octave lydienne *ut*-UT a sa Quinte Modale sur FA; par conséquent le centre d'activité des deux harmonies organisées autour de cette quinte [233] est tout autre que celui du mode d'UT.

2. En attendant que le *tempérament* ébranle de nouveau ces assises.

ciations des modes par couples; — le mécanisme des Conjointes (modulation toujours disponible au IVe degré de l'échelle, est incorporé au ton comme si elle ne s'en évadait pas, ce qui est révélateur (10) d'une modulation à la sous-dominante); — la description du Corps de l'Harmonie par Aristote; — la division des échelles modales en systèmes fractionnaires au moyen des symphonies (Gaudence, d'après Aristoxène), et les exclusions de certaines quintes, auxquelles elle donne lieu; — la transmission au Moyen Age des quatre quintes modales reposant sur les fondamentales antiques [300], [301], — tout cela entraîne cette conclusion-ci, nécessaire : la Quinte Modale, en Doristi et modes suffragants, est limitée par la fondamentale, au grave, et sa pseudo-dominante, à l'aigu. Le quatrième degré, à partir du bas de la quinte, joue le rôle de pseudo-sous-dominante [1]. De sorte que dans l'art grec les cadences mélodiques et, très vaguement, les fonctions « harmoniques », au sens moderne, ont même point d'origine que dans le nôtre. De là certains rapprochements, auxquels l'antagonisme de la pente mélodique dans les deux régimes paraîtrait devoir s'opposer, et dont on ne s'étonne plus sitôt qu'on a constaté que la Quinte Modale prend en effet, dans l'un et dans l'autre, la même position d'équilibre.

113. En résumé, les échelles musicales, par leur pente spontanée, ont déterminé les formes tétracordales essentielles. Descendante d'abord (Antiquité), l'échelle-type s'est ensuite posée à plat (Moyen Age), puis s'est redressée, mais en basculant (fin du Moyen Age). Les demi-tons ont ainsi passé du grave au milieu, puis à l'aigu des tétracordes. Ces transformations ont eu lieu pendant la période homophone de l'art, en dehors de toute sollicitation « harmonique », le mot étant pris au sens moderne que lui confère la polyphonie. C'est seulement lorsque l'échelle fut devenue ascendante que l'harmonie par Accords de III sons s'est introduite dans l'art. Celle-ci réagit profondément sur la garniture intérieure des tétracordes. Elle chassa le Majeur Pythagoricien qui avait transitoirement remplacé le Mineur de même nature, et lui substitua le Majeur Moderne dit des Physiciens, qui en diffère d'une manière essentielle, puisqu'il crée les Accords Parfaits, interdits à l'autre Majeur.

Ainsi les deux grands règnes historiques du Mineur et du Majeur, de MI et d'UT, ne sont que difficilement comparables. Après transmission des pouvoirs de l'un à l'autre, il y a eu révolution telle (développement de l'harmonie et usage des Accords de III sons), que les communes mesures font défaut. On les voit bien, *grosso modo*, opposer leur pente l'un à l'autre et affronter leurs « Corps de l'Harmonie ». Mais les remplissages de ces cadres sont divergents. MI, roi de l'homophonie, est complaisamment constitutionnel : il s'entoure d'une cour d'échelles nombreuses qu'il modèle, qu'il régit, mais qu'il ne confisque pas. UT est un autocrate qui ne veut partager le pouvoir avec nulle autre personne modale. Il se pare de polyphonie et fait croire, grâce à ces couleurs inconnues de l'art homophone, qu'il est aussi riche que lui. C'est peut-être une illusion.

L'histoire de la musique a pour tâche de montrer et ces différences et, malgré elles, cette continuité.

Le bilan « harmonique » des deux arts, antique et moderne, peut être présenté comme il suit :

I. Les Anciens sont, dans le groupe dorien, assez près, mais au delà du Mineur « exact ». Non seulement leur Mineur est « mieux mineur » que le nôtre, mais les intervalles qui le constituent dépassent en grandeur ou en petitesse les intervalles du Mineur exact : c'est un *hypermineur* [291], [292]. Les demi-tons pythagoriciens sont harmoniquement trop serrés; par conséquent les sensibles [2] (*ut* et *fa*) sont trop près de leurs bases. De même les tierces mineures *mi-sol* et *la-ut* sont trop courtes. Le caractère modal se trouve donc, de par l'usage exclusif des quintes dans le réglage des cordes, exagérément caractérisé, ce qui, mélodiquement, est peut-être louable.

Quant aux deux couples modales, pseudo-majeures, des Grecs : IASTI-PHRYGISTI et HYPOLYDISTI-LYDISTI, elles prennent, en regard de notre Majeur, et abstraction faite des différences de réglage, et par conséquent de régimes, deux aspects divergents [231], [233].

La première (I-P) est un Majeur affadi, la seconde (H-L) un Majeur exaspéré. Là, pas de sensible; ici, triton inclus dans la quinte modale.

L'art hellénique est essentiellement mélodique, homophone, *pythagoricien*, ce mot rappelant ici le réglage des cordes par les seules quintes.

II. Les Modernes ignorent le Mineur. En compensation, ils possèdent le Majeur exact, que le tempérament détériore, il est vrai, mais auquel ils se réfèrent dans certains cas (musique chorale *a cappella*, chez les peuples qui chantent juste). Leur Mineur n'est qu'un faux semblant : il abdique toute indépendance, toute personnalité, et s'astreint aux exigences abusives de la Tonalité.

La Tonalité, dans l'art moderne, abolit les modes, puisqu'elle est l'incarnation d'un mode unique, celui d'*Ut majeur*. Tonalité = mode d'*ut majeur*.

L'art moderne est essentiellement harmonique, polyphone, *physicien*; ce qualificatif étrange ayant pour objet de marquer ici que l'échelle-type moderne, réglée sur les « conseils » de la Résonance naturelle, est construite avec le secours des Accords Parfaits de III sons.

Dans l'art hellénique comme dans le nôtre, les degrés I, IV et V de la Quinte Modale — le degré I étant le son grave de cette quinte — sont les agents les plus actifs des fonctions « harmoniques » : ce mot est pris cette fois dans les deux sens qu'il comporte, à l'antique et à la moderne.

II. — ÉVALUATION NUMÉRIQUE DES PRINCIPALES ÉCHELLES

114. Il reste à évaluer selon la méthode pythagoricienne, donc *en longueur de cordes*, les échelles principales de l'art hellénique.

Les Pythagoriciens, qui avaient trouvé l'expression numérique exacte du Diatonique vulgaire, auraient pu, par des raisons philosophiques, s'en tenir là. Mais, sollicités par la pratique des musiciens, qui s'éloignait de la leur, ils prirent la peine de contrôler les diverses échelles et s'efforcèrent de mesurer même les plus anormales. Toujours ils méprisèrent la cata-

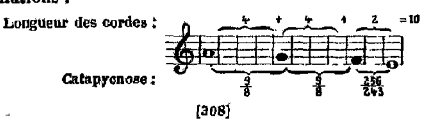
1. Il va de soi que le mode de LA fait exception, puisque son quatrième degré est le *si*♮ formant triton avec la fondamentale. Mais, sinon dans l'art antique, du moins dans les mélopées médiévales installées sur la quinte lydienne (*fa-ut*), ce degré IV a une tendance à se bémoliser. Ce qui d'ailleurs achemine le mode de FA vers le mode d'UT, et même réalise assez souvent cette transmutation d'échelle.

2. Dans le sens que peut prendre le mot lorsqu'il s'agit des tétracordes antiques : sensible = son serré contre la base tétracordale.

pycnose qui n'est qu'une apparence et, théoriquement, une source d'erreurs : Ils savaient fort bien qu'aucun intervalle musical, dans l'intérieur de l'octave, n'est exactement divisible par 2. Pour preuve : les deux diésis qui dans le pycnon sont supposées égales à deux quarts de ton, prendront toujours chez les Pythagoriciens deux valeurs différentes. Seulement, — et cela prouve à quel point la pratique des musiciens était variable et arbitraire, — chacun des calculateurs a divisé le demi-ton à sa manière : de sorte que la diésis, unité de l'échelle, au dire des professionnels, échappe à toute évaluation fixe dans les calculs des philosophes-acousticiens. Chacun de ceux-ci adopte pour le quart de ton la représentation numérique qui correspond le mieux à ses vues personnelles.

DIATONIQUE VULGAIRE

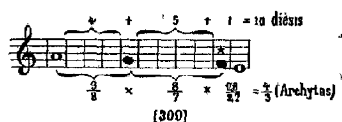
115. Dans l'énumération des échelles calculées en longueurs de cordes, on partira ici du Diatonique pythagoricien [277-8-9], forme normale, exacte, de l'échelle construite *par quintes justes.* Rappelons les valeurs de cette échelle type, avant de dresser le tableau de ses principales transformations et déformations :



[308]

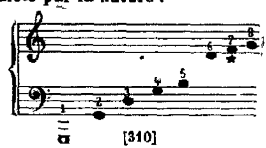
C'est à ce Diatonique que les professionnels opposèrent l'échelle suivante, soi-disant contrôlée par les Pythagoriciens :

DIATONIQUE DES MUSICIENS



[309]

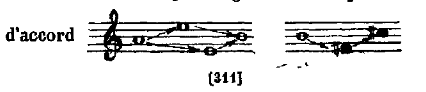
Le rapport $\frac{8}{7}$, le *ton maxime*, représente exactement, dans l'échelle des harmoniques, l'intervalle jugé faux par l'oreille moderne et rejeté dans la pratique, bien qu'il soit dicté par la nature :


[310]

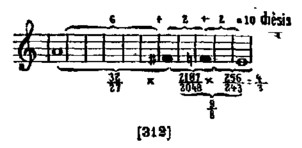
Le son 7*, cette septième trop basse, que les cornistes et tous les joueurs d'instruments de cuivre sont obligés de corriger au moyen du mécanisme des pistons, se trouve, relativement au son 8 (triple octave supérieure du son fondamental), à la distance du ton maxime. On peut par cette comparaison imaginer ce que devait être le Diatonique des musiciens !

CHROMATIQUE VULGAIRE

116. Le Chromatique vulgaire, obtenu par le mode d'accord


[311]

donna, par construction, à la tierce mineure de chaque tétracorde, la valeur du trihémiton pythagoricien, $\frac{32}{27}$:



[312]

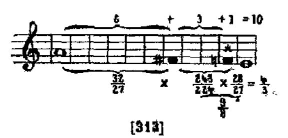
Quant à la division du « ton majeur » complémentaire, elle fut obtenue en retranchant de ce ton le demi-ton pythagoricien ou *limma* $\left(\frac{256}{243}\right)$:

$$\frac{\left(\frac{9}{8}\right)}{\left(\frac{256}{243}\right)}=\frac{9}{8}\times\frac{243}{256}=\frac{2187}{2048}$$

Ce dernier intervalle, dit *apotome,* est très légèrement plus grand que le *limma.*

CHROMATIQUE DES MUSICIENS

Si l'on passe au Chromatique des musiciens tel qu'Archytas l'évalua, on trouve :



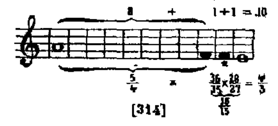
[313]

L'intervalle $\frac{243}{224}$ n'est, pas plus que la diésis, possible à effectuer rigoureusement. La mensuration pythagoricienne n'est qu'un trompe-l'œil; car, si elle est contrôlable au monocorde, elle ne peut être pratiquée avec exactitude par les instrumentistes et les chanteurs. Ceux-ci se contentent d'à peu près. Il en est de même pour tous les intervalles enharmoniques que les professionnels prétendaient exécuter.

ENHARMONIQUE

117. A preuve, l'évaluation pythagoricienne de l'Enharmonique.

Pour Archytas elle est, en regard de la catapycnose :



[314]

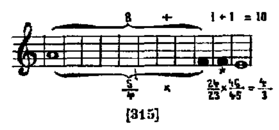
L'intervalle *fa-mi* est le demi-ton majeur $\left(\frac{16}{15}\right)$, plus grand que le limma $\left(\frac{256}{243}\right)$. Sa subdivision est le résultat de l'opération qui consiste à soustraire[1] de $\frac{16}{15}$ l'intervalle $\frac{28}{27}$.

1. Vérification : $\frac{\left(\frac{16}{15}\right)}{\left(\frac{28}{27}\right)}=\frac{16}{15}\times\frac{27}{28}=\frac{432}{420}=\frac{36}{35}$

Mais pour Ptolémée le quart de ton de base, mesuré au monocorde, vaut $\frac{46}{45}$. Son voisin deviendra donc :

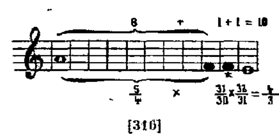
$$\frac{\left(\frac{16}{15}\right)}{\left(\frac{46}{45}\right)} = \frac{16}{15} \times \frac{45}{46} = \frac{720}{690} = \frac{24}{23}$$

D'où le schème :



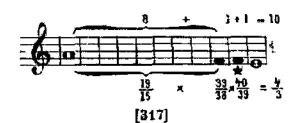
[315]

Didyme invente encore autre chose :



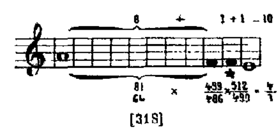
[316]

Quant à Eratosthène, par une fiction mathématique dans l'exposé de laquelle on ne peut entrer ici[1], il veut que le demi ton *fa-mi* vaille $\frac{20}{19}$, et il assigne aux deux quarts de ton les valeurs $\frac{39}{38}$ et $\frac{40}{39}$. De sorte que l'intervalle *la-fa*, reste de la quarte dont on a retranché $\frac{20}{19}$, est représenté par l'étrange rapport $\frac{19}{15}$:



[317]

Faut-il ajouter que Boèce, l'un des derniers Pythagoriciens, évalue comme il suit les intervalles de l'Enharmonique :



[318]

Et nous voyons réapparaître ici le diton $\left(\frac{81}{64}\right)$ qu'Archytas avait si avantageusement remplacé par la tierce majeure vraie.

Cette série de valeurs hétéroclites témoigne que les calculs des Pythagoriciens, en condamnant la catapycnose grossière des professionnels, ne donne pas des intervalles une bien meilleure solution. Mais il faut observer que ces subtils mathématiciens ont eu parfois des prévisions remarquables.

C'est ainsi qu'Archytas a considéré la tierce majeure naturelle $\left(\frac{5}{4}\right)$ comme un des facteurs de l'échelle. Le réglage des cordes était, d'après lui, en Enharmonique :

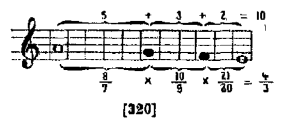


[319]

Après avoir construit par quintes le Corps de l'Harmonie (A), Archytas, par tierce majeure, passe de la mèse à l'indicatrice, et de celle-ci par quinte à la paranète (B). Il met les deux autres cordes à l'unisson de ces deux dernières (B'), après quoi il les abaisse, à l'estime, de manière à leur donner leurs fonctions de parhypate et de trite, à un quart de ton de la base, dans chaque tétracorde (B").

DIATONIQUE AMOLLI

118. Il faut maintenant passer aux *Nuances* proprement dites; les échelles précédentes étaient considérées comme normales. Voici, pour le Diatonique amolli[2] [218], la projection sur la portée, suivant la fiction de la catapycnose, et l'évaluation numérique d'après les Pythagoriciens :



[320]

Nous retrouvons ici le ton maxime $\left(\frac{8}{7}\right)$ et nous voyons apparaître le *ton mineur* $\left(\frac{10}{9}\right)$. Quant à la nouvelle évaluation du *limma* $\left(\frac{21}{20}\right)$ (demi-ton pythagoricien), elle est sensiblement plus large que l'ancienne $\left(\frac{256}{244}\right)$.

Le mode d'accord employé pour la construction du Diatonique amolli est le suivant : on commence par le réglage exact (par quintes), de toute l'échelle :



[321]

Puis on relâche les indicatrices :



[322]

par tiraillement des deux cordes, de manière à ce que, sans cesser de faire résonner entre elles une quinte juste, elles produisent avec la nète et la mèse l'intervalle de ton maxime, — ou à peu près !

CHROMATIQUE AMOLLI

119. Le Chromatique mol a plusieurs expressions, aussi bien dans la catapycnose que dans la mensuration au monocorde. Elles sont aussi chimériques les unes que les autres. Il est impossible d'établir une concordance entre la catapycnose d'Aristoxène et les

1. Voir P. Tannery : *Sur les intervalles de la musique grecque*, dans la Revue des Études Grecques, 1902, nos 65-66.

2. Ton et quart + 3/4 de ton + 1/2 ton = quarte.

longueurs de cordes des Pythagoriciens. Aristoxène élargit la tierce mineure et divise en deux ce qui reste. Pour cela il fait de la quarte une projection linéaire divisée en 60 parties égales. Tantôt (73) il attribue à la tierce *la-fa♯* 44 parties, et 8 parties à chacun des deux autres intervalles; tantôt il la fait égale à 42, les deux 1/2 tons en ayant chacun 9. C'est dire que les demi-tons deviennent soit $\frac{3}{2}$ de diésis, soit $\frac{4}{3}$ de diésis, et que l'intervalle *fa♯-mi* est soit inférieur, soit égal à 3/4 de ton. Dans les deux cas, les dimensions normales du trihémiton (tierce mineure pythagoricienne), qui sont de 36 parties, sont singulièrement dépassées, et le Chromatique tend, surtout dans le premier cas, à l'Enharmonique. Dans quel but?

Les Pythagoriciens considèrent comme *amolli* un Chromatique dans lequel le trihémiton passe, en s'agrandissant, à la tierce mineure naturelle[1]. Ils sont d'accord sur la valeur de celle-ci, mais non sur la division du ton mineur excédant :

(Ptolémée)... $\frac{6}{5} \times \frac{15}{14} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$

(Eratosthène). $\frac{6}{5} \times \frac{19}{18} \times \frac{20}{19} = \frac{4}{3}$

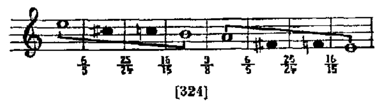
(Didyme).... $\frac{6}{5} \times \frac{25}{24} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$

[323]

L'évaluation de Didyme est excellente et doit attirer l'attention. On y trouve en effet (en langage moderne) :

$$\underbrace{\text{3}^{\text{ce}}\text{ mineure naturelle}}_{\frac{6}{5}} + \underbrace{\text{1/2 ton chromatique} = \text{1/2 ton mineur}}_{\frac{25}{24}} + \underbrace{\text{1/2 t. diatonique.} = \text{1/2 t. majeur}}_{\frac{16}{15}}$$

et si nous construisons toute l'octave, des relations harmoniques parfaites vont s'établir entre les divers degrés :



[324]

On aura donc :

$$\textit{mi-ut}\sharp = \underbrace{\text{3}^{\text{ce}}\text{ min. nat.}}_{\frac{6}{5}} \times \underbrace{\text{1/2 ton chromatique}}_{\frac{25}{24}} = \underbrace{\text{3}^{\text{ce}}\text{ majeure nat.}}_{\frac{150}{120} = \left(\frac{5}{4}\right)}$$

$$\textit{ut}\sharp\textit{-la} = \underbrace{\text{1/2 ton chromat.}}_{\left(\frac{25}{24}\right)} + \underbrace{\text{1/2 ton diaton.}}_{\left(\frac{16}{15}\right)} + \underbrace{\text{ton majeur}^{3}.}_{\left(\frac{9}{8}\right)} \quad \left(\frac{25}{24}\right) \times \left(\frac{16}{15}\right) \times \left(\frac{9}{8}\right) = \frac{5}{4}$$

$$\textit{la-fa} = \underbrace{\text{3}^{\text{ce}}\text{ min. nat.}}_{\frac{6}{5}} + \underbrace{\text{1/2 ton chromatique}}_{\frac{25}{24}} = \underbrace{\text{3}^{\text{ce}}\text{ majeure nat.}}_{\frac{150}{120} = \frac{5}{4}} \quad \frac{6}{5} \times \frac{25}{24} = \frac{150}{120} = \frac{5}{4}$$

D'où la possibilité, ainsi que Gevaert l'a fait observer, de construire les Accords Parfaits rigoureusement justes :


[325]

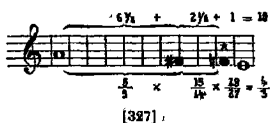
deux majeurs et deux mineurs.

La manière pratique d'accorder les instruments, suivant cette formule de Didyme, se rapprochait donc de la nôtre; les tierces naturelles, comme les quintes, servent à y régler les intervalles :


[326]

On avait vu précédemment Archytas déjà faire appel à la tierce majeure naturelle pour établir l'échelle enharmonique; mais celle-ci devenait exharmonique par l'intercalation — approximative — des quarts de ton dans le demi-ton. Didyme évoque deux tierces majeures naturelles et aboutit à la constitution d'une échelle extrêmement douce, dotée de qualités harmoniques (sens moderne) qui passèrent inaperçues.

Il faut s'étonner, avec Gevaert, que Ptolémée, postérieur à Didyme, ait cru devoir calibrer autrement que lui le Chromatique et revenir à l'évaluation numérique de la diésis d'Archytas. On peut imaginer une catapycnose de la forme suivante pour interpréter par à peu près, en projection rectiligne, le Chromatique de Ptolémée :



[327]

C'est le Chromatique des musiciens (116) « amolli » par l'agrandissement du trihémiton en tierce mineure naturelle[4].

Ces surprenantes spéculations ne furent possibles qu'en un art fermé aux Accords de III sons. Et la preuve directe de la méconnaissance de ces accords peut être tirée non seulement du peu d'importance attribuée au beau Chromatique de Didyme, mais surtout du mélange des nuances (75), qui rendait toute construction polyphone impossible.

Il est bien inutile de demander aux Pythagoriciens le secret d'autres nuances. Celles qu'ils ont pris la peine de mensurer au monocorde ont été des entraves pour l'art. Elles l'ont figé dans des habitudes mauvaises; elles l'ont détourné de la route « vulgaire » où le Moyen Age heureusement l'a ramené et par laquelle il l'a conduit au seuil de la Renaissance.

Toutefois, de l'examen de ces subtilités il se dégage ce fait que dans l'art moderne nulle échelle enharmonique n'a survécu. Ce que l'Antiquité nous a légué par le ministère de la mélopée chrétienne, c'est le Diatonique pythagoricien, transformé, dans les temps modernes, en Diatonique « des physiciens », à l'exclusion des échelles systématiquement déformées.

ÉCHELLES ABOLIES PAR LES NUANCES

120. Quelles perturbations les nuances apportaient-elles aux échelles modales autres que la Doristi? Elles

1. Pour se rendre compte de cet agrandissement $\left(\frac{6}{5} > \frac{32}{27}\right)$, il suffit de réduire les deux fractions aux même dénominateur : $\frac{162}{135} > \frac{160}{135}$. Ce qu'on peut énoncer en disant qu'une corde de 135 cm. a pour tierce mineure au grave une corde de 162 cm., et pour trihémiton une corde de 160 cm. Il y a des gens pour prétendre que cette différence ne se perçoit pas! Mais ce n'etaient pas les Grecs.

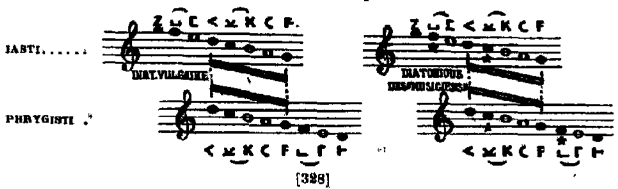
2. Les series de rapports sont disposées de haut en bas suivant la grandeur decroissante de l'intervalle *fa♯-fa♯*. Celui-ci est maximum dans Ptolémée $\left(\frac{15}{14}\right)$, minimum dans Didyme $\left(\frac{25}{24}\right)$.

3. Vérification: $\frac{25 \times 16 \times 9}{24 \times 15 \times 8} = \frac{3600}{2880} = \frac{5}{4}$.

4. Cf. (73).

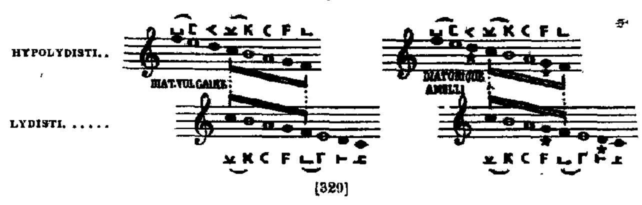
étaient telles, parfois, que l'échelle était abolie. Gevaert a signalé ces incompatibilités.

Le Diatonique amolli était inapplicable aux harmonies phrygiennes (Iasti ou Hypophrygisti, et Phrygisti); la quinte modale de ces échelles est installée sur les indicatrices : or en nuance « amollie » ce sont précisément les indicatrices qui deviennent exharmoniques. A côté du Diatonique vulgaire, le Diatonique des musiciens, qui respectait les sons d'arrêt et de repos, était seul praticable :



[328]

Au contraire, la famille des harmonies lydiennes était privée du Diatonique des musiciens, parce que la quinte modale, installée sur les parhypates et les trites, ne peut s'appuyer sur des sons inconsistants. Or les parhypates et les trites deviennent exharmoniques dans l'échelle diatonique des professionnels. Pleins de mépris pour le Diatonique vulgaire, il est probable que ceux-ci lui préféraient le Diatonique amolli, nuance possible en Hypolydisti et en Lydisti :



[329]

Une fois de plus il apparaît que la théorie et la pratique intégrales de la musique hellénique s'appliquent au seul groupe des harmonies « nationales ». Bien que les modes exotiques aient été, lorsqu'on leur donna droit de cité dans l'art grec, plus ou moins châtrés, afin de s'assortir aux cadres de la Doristi, ils furent cependant incapables de se prêter à toutes les déformations que cette harmonie accapareuse avait consenties.

LES « NUANCES MODERNES »

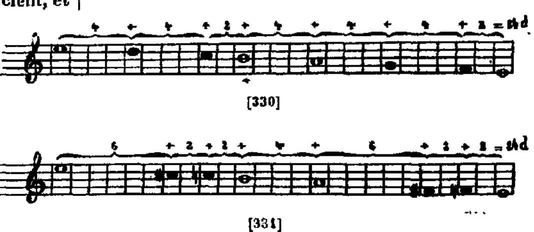
121. La musique moderne pratique, elle aussi, des Nuances. Il est vrai qu'elles sont moins sensibles et qu'elles n'aboutissent jamais à des sons manifestement exharmoniques. Dans l'orchestre, nous usons simultanément des quintes pythagoriciennes (cordes à vide des instruments à archet), des quintes tempérées (grand orgue ou piano), des tierces majeures naturelles (cors, trompettes, trombones, etc.), des tierces pythagoriciennes (instruments de bois tempérés), des tierces tempérées (un peu partout).

Notre oreille réduit à l'unité ces éléments de discord : J.-J. Rousseau déjà l'a reconnu. Par une opération analogue, l'oreille des Grecs tolérait dans la ligne mélodique des variations nombreuses. Elles étaient très souvent d'une amplitude plus grande que celle dont nos échelles instrumentales bénéficient, et cette tolérance n'était possible que dans un art homophone, où les échelles étaient à nu. Mais s'il faut chercher une excuse à l'absurdité de ces tensions et de ces relâchements des cordes, à la manie, dont Platon se moque, de tirailler celles-ci sans cesse, il est loyal d'observer que la musique, en se développant, n'a pas gagné en justesse, et qu'elle se satisfait aujourd'hui de compromis assez scabreux.

Le Tempérament est une Nuance, qui a sur celles des anciens le désavantage de tolérer à tous les degrés de l'échelle, dans tous les intervalles, une injustesse appréciable pour une oreille délicate. L'habitude funeste de l'*enharmonie* (sens moderne) qui confond le ♯ et le ♭ correspondant, sous le fallacieux prétexte qu'ils diffèrent infiniment peu, est certainement une « hérésie », suivant le mot de Saint-Saëns. Elle a ses avantages, et l'harmonie contemporaine en tire des effets puissants. Il n'en est pas moins vrai que l'enharmonie moderne est un tour de passe-passe et qu'elle inflige à l'oreille une tare, en lui dictant une confusion.

122. Les avantages pratiques du Tempérament Egal avaient été soupçonnés par Aristoxène, et s'ils n'ont point été consacrés par l'usage, dès les temps anciens, c'est que les Grecs se refusèrent à l'abandon de variations mélodiques qui faisaient grand honneur à la finesse de leurs oreilles. Il y eut chez eux des musiciens doués d'une sensibilité auditive qui leur permettait de goûter, par une exaspération de l'oreille, les intervalles exharmoniques. Ce fut, semble-t-il, une erreur. Du moins suppose-t-elle une oreille tenue en un éveil constant et capable de percevoir les différences dont le Tempérament lui a depuis masqué la valeur.

Aristoxène, en décrétant que les formes normales du Diatonique et du Chromatique sont :



[330]

[331]

tend visiblement à la division de l'octave en douze intervalles égaux. Laloy a pu saluer en lui le créateur du « tempérament égal ». Aristoxène prend parti pour le Diatonique et le Chromatique vulgaires tempérés. Il conserve la diésis comme unité parce qu'il croit encore au Genre enharmonique, mais il veut que le Diatonique et le Chromatique soient catapycnosés par douzièmes : il suffit, en effet, de diviser par 2 chacun des nombres ci-dessus pour retrouver notre jalonnement de l'octave tempérée.

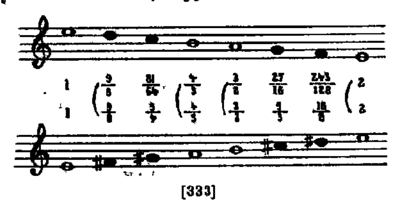


[332]

LES DIFFÉRENCES COMMATIQUES

123. Les Pythagoriciens ont calculé avec exactitude la différence du *diton* $\left(\frac{81}{64}\right)$ et de la *3ce majeure naturelle* $\left(\frac{5}{4}\right)$. Le diton est plus grand que la tierce dans le rapport de $\frac{81}{80}$. Cette différence est le *comma* (*syntonique*). Elle est contenue 9 1/2 fois dans le ton majeur $\left(\frac{9}{8}\right)$, et 8 1/2 fois dans le ton mineur $\left(\frac{10}{9}\right)$.

Si l'on superpose les deux séries d'intervalles *mélodiques* (Pythagoriciens) et d'intervalles *harmoniques* (physiciens modernes) rapportés au premier degré de



[333]

l'échelle, on constate que la même différence existe :

1° entre la sixte majeure pythagoricienne et la sixte majeure naturelle[1], plus petite d'un comma;

2° entre la septième majeure pythagoricienne et la septième majeure naturelle[2], plus petite d'un comma.

De même la comparaison des intervalles consécutifs [291] montre que le ton majeur excède d'un comma le ton mineur[3], et que le demi-ton diatonique de notre gamme majeure harmonique est plus grand que le demi-ton pythagoricien, de la même quantité[4].

Ces différences résultent du mode d'accord appliqué aux deux séries de cordes.

124. Il ne faut point confondre le *comma syntonique* ou *didymique* avec le *comma* dit *pythagoricien*, dont voici l'origine : si l'on construit deux progressions géométriques ayant, la première pour *raison* 3, la seconde pour *raison* 2, il est évident qu'il n'y aura jamais coïncidence entre un terme de l'une et un terme de l'autre[5]. Or la génération des quintes se fait par une progression de la première espèce, la génération des octaves par une progression de la deuxième espèce :

I —— II ———— III ———— IV ————
1 . 2 . 3 . 4 .... 8 . 9 .... 16 .... 27 .... 32 ....
I---II------III-----IV------------V-----------------VI-----

———— V ———————— VI ————————
64 .... 81 .... 128 .... 243 .... 256 .... 512 ....
VII---------------VIII------------------IX---------X------

VII ———————————— VIII —— (Quintes)
729 .... 1024 .... 2048 .... 2187..... etc.
-----------XI---------XII------------------ (Octaves)

[334]

Le *si* ♯, 13e terme de la progression des quintes, est le nombre 531.441, tandis que l'*ut* le plus rapproché de lui, 20e terme de la progression des octaves, est 524.288.

Le rapport $\frac{531.441}{524.288} = \frac{81,62}{80,52}$ est l'intervalle qui sépare ces deux sons. Il est un peu plus grand que $\frac{81}{80}$.

Le résultat sera le même si l'on passe de l'*ut* au *si* ♯ supérieur par tons majeurs (pythagoriciens) :

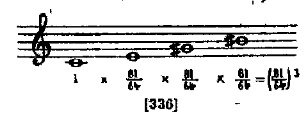
$$1 \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \left(\frac{9}{8}\right)^6$$

[335]

La valeur de cette expression est $\frac{531.441}{262.144}$. Pour ramener ce *si* ♯ au contact de l'*ut* inférieur, il suffit de diviser par 2 l'intervalle. D'où :

$$\frac{\left(\frac{531441}{262141}\right)}{2} = \frac{531441}{524288} = \frac{81,62}{80,52} = \frac{si\sharp}{ut}.$$

Enfin on pourrait aboutir aux mêmes résultats en passant de l'*ut* au *si* ♯ supérieur par ditons :



[336]

Or $\left(\frac{81}{64}\right)^3 = \frac{531.441}{262.144} = \frac{si\sharp}{ut}$.

Ces diverses manières d'obtenir le *si* ♯ ne sont que les applications du réglage par quintes, lequel ne

1. $\frac{\left(\frac{27}{16}\right)}{\left(\frac{5}{3}\right)} = \frac{27}{16} \times \frac{3}{5} = \frac{81}{80}$.

2. $\frac{\left(\frac{243}{128}\right)}{\left(\frac{15}{8}\right)} = \frac{243}{128} \times \frac{8}{15} = \frac{1944}{1920} = \frac{81}{80}$.

3. $\frac{\left(\frac{9}{8}\right)}{\left(\frac{10}{9}\right)} = \frac{9}{8} \times \frac{9}{10} = \frac{81}{80}$.

4. $\frac{\left(\frac{16}{15}\right)}{\left(\frac{256}{243}\right)} = \frac{16}{15} \times \frac{243}{256} = \frac{3888}{3840} = \frac{81}{80}$.

5. Cette double série n'est que la représentation numérique du schème :



[334 *bis*]

indéfiniment (et idéalement) prolongé.

fournit que des « tons majeurs » ou des ditons, à l'exclusion du « ton mineur » et de la tierce majeure naturelle. De là aussi le nom donné à l'intervalle différentiel.

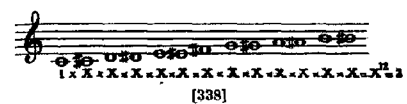
Pour que ce *si* ♯ arrive à coïncider avec l'*ut* naturel, il a fallu — c'est le système du *tempérament égal* — tricher sur la grandeur des 12 quintes que l'on voulait enfermer dans l'octave :



[337]

Chacune d'elles a été raccourcie d'une quantité, petite en vérité, mais telle que la somme des 12 raccourcissements rachète exactement l'excès de *si* ♯ sur *ut*. Ainsi fut obtenu le 1/2 ton tempéré *moyen*, déterminé par cette condition que, dans l'intérieur de l'octave, la *somme des 12 invervalles égaux soit* égale à 2.

Soit x l'intervalle moyen. Il faut qu'on ait :



[338]

D'où $x = \sqrt[12]{2} = 1{,}059463...$

Application. — Prenons le *la* du diapason pour exemple. Il bat 870 vibrations simples. Pour calculer le *la* ♯, au lieu de multiplier 870 par $\frac{25}{24}$ (= 906,25), nous le multiplierons par 1,059463, ce qui donnera 921,73.

Pour calculer le *la* ♭, au lieu de multiplier 870 par $\frac{24}{25}$ (= 835,20), nous le diviserons par 1,059463 et nous aurons : 821,17.

REPRÉSENTATION LOGARITHMIQUE DES INTERVALLES

125. Si l'on veut évaluer combien de fois un intervalle est contenu dans un autre, quelle fraction il en est, on remplace les rapports qui définissent les intervalles acoustiques, soit par leurs logarithmes, soit par des nombres proportionnels à leurs logarithmes. En prenant pour unité le douzième du ton tempéré, suivant la méthode aristoxénienne, Paul Tannery [1] a établi la série des nombres ci-dessous, qui permet, par une simple comparaison de longueur, de déduire les rapports des intervalles entre eux :

	Nombres proportionnels aux logarithmes des Rapports.	Rapports.
Comma	1,290	81 : 80
1/2 ton mineur	4,240	25 : 24
Limma	5,114	256 : 243
1/2 ton majeur	6,704	16 : 15
Apotome	6,821	2187 : 2048
Ton mineur	10,941	10 : 9
Ton majeur	12,235	9 : 8
Ton maxime	13,870	8 : 7
Tierce minime	16,012	7 : 6
Trihémiton	17,648	32 : 27
Tierce mineure	18,938	6 : 5
Tierce majeure	23,179	5 : 4
Diton	24,469	81 : 64
Quarte juste	29,883	4 : 3
Quarte tempérée	30	

[339]

Grâce à ce nouveau mode de représentation, on peut voir, par exemple, que le *comma* est contenu environ 9 1/2 fois dans le *ton majeur*, et 8 1/2 fois dans le *ton mineur*. En effet

$$\frac{\text{ton majeur}}{\text{comma}} = \frac{12{,}235}{1{,}290} = 9{,}48 ;$$

$$\frac{\text{ton mineur}}{\text{comma}} = \frac{10{,}941}{1{,}290} = 8{,}40.$$

126. Il est possible de relever, par l'énumération précédente, le nombre des intervalles différents inclus dans la quarte tempérée : les principaux sont au nombre de 15, car il faut à la liste ajouter le *schisma :* il vaut, à une approximation très petite, l'intervalle qui sépare la quinte absolue $\left(\frac{3}{2}\right)$ de la quinte tempérée du « système de 12 degrés ».

Les Pythagoriciens ont manié tous ces intervalles — et bien d'autres ! — sans arriver à des cadres définitifs. Et il ne faut pas croire que le mode d'accord par quintes et tierces qui s'est substitué au leur ait fixé à jamais les destinées de l'échelle musicale.

La formule *ut ré mi fa sol la si ut* est une réponse logique, « naturelle », à la question posée d'une certaine manière. Si tyrannique qu'elle soit, elle ne peut pas être considérée cependant comme une échelle rigide. Dans la pratique elle tolère des Nuances (121).

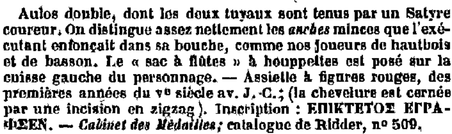
D'autre part, la gamme à six tons du type [335] cherche à s'implanter à côté de son aînée, et cela est assez singulier, car il y a parmi nous une tendance — au moins spéculative — à considérer l'enharmonie (*si* ♯ = *ut*) comme une erreur condamnable.

La conclusion est que si la gamme antique a des qualités mélodiques et la gamme moderne des propriétés essentiellement harmoniques, la pratique ne permet, dans l'exécution collective, l'adoption de l'une ni de l'autre. Aboutirons-nous à un *tempérament inégal*, qui laisserait aux diverses transpositions une physionomie plus individualisée ? Verra-t-on la Tonalité disparaître et céder la place à un chromatisme illimité ? Rien n'est plus imprudent qu'un pronostic en cette matière. Il semble seulement que la Tonalité doive demeurer longtemps encore, grâce au libéralisme dont elle fait preuve et à l'élargissement qu'elle subit, la régulatrice d'un art qui, après avoir repoussé les vieux modes, est tout près de leur rendre droit de cité, et de s'enrichir par leur résurrection.

1. *Sur les intervalles de la musique grecque* (REVUE DES ÉTUDES GRECQUES, 1902, juillet-octobre), p. 336 sqq.







XLVIII

Aulos double, dont les deux tuyaux sont tenus par un Satyre coureur. On distingue assez nettement les *anches* minces que l'exécutant enfonçait dans sa bouche, comme nos joueurs de hautbois et de basson. Le « sac à flûtes » à houppettes est posé sur la cuisse gauche du personnage. — Assiette à figures rouges, des premières années du ve siècle av. J.-C.; (la chevelure est cernée par une incision en zigzag). Inscription : ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ. — *Cabinet des Médailles;* catalogue de Ridder, n° 509.

XLIX

Aulos double, dont les deux tuyaux, parfaitement cylindriques et tenus par la même main, sont ou bien privés de leurs anches ou terminés par des spatules dures de flageolet. En ce dernier cas il ne s'agirait pas ici d'un instrument à *anches*, mais d'un instrument à *bouche*. — Fragment de coupe à figures rouges, de la première moitié du ve siècle av. J.-C. Cet éphèbe court; la représentation de la course par l'agenouillement est coutumière. Il esquisse un geste qui d'ordinaire est celui de la déploration funèbre. Mais ici cette signification ne doit pas être la bonne, si l'on en croit l'inscription [Κ]ΛΑΟΣ. — *Musée du Louvre,* salle G.

V

RYTHMIQUE

I. — GÉNÉRALITÉS

LE TEMPS FORT. — LA CARRURE

127. La Rythmique des Grecs paraît être, dans ses éléments, moins riche que la nôtre : un petit nombre de groupes rythmiques simples, toujours les mêmes, ne comportant que des variantes peu nombreuses, constituent le répertoire de ses durées; et il semblerait qu'on en eût vite épuisé les formules. Mais l'usage que les Anciens ont fait de ces éléments, réglé par une conception féconde de l'organisme rythmique, sans cesse renouvelé par une évolution de cette « matière » toute vivante, laisse loin derrière lui la moderne pratique des mesures.

Le Rythme, dans l'art antique, est un principe actif essentiel, prépondérant. Il est le « mâle », disaient les Grecs. Et cela signifie sans doute que la construction, ou tout au moins la prévision des cadres rythmiques, était la préoccupation première du musicien-poète; cadres sans rigidité, merveilleusement aptes à soutenir le fragile et précieux édifice de la monodie modale.

Le Rythme, dans l'art moderne, a moindre dignité. Quelle place lui concèdent, quel rang lui assignent les théoriciens pédagogues dans les traités scolaires? A la décomposition de la mesure, à la distinction inepte des mesures « simples » et des mesures « composées », se réduit à peu près tout l'effort de nos professeurs. Pindare, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, tous les poètes compositeurs de l'Hellade, s'ils avaient connu de pareils traités, eussent conçu quelque mépris pour un art aussi enfantin.

Depuis le temps où ces vieux maîtres ont édifié leurs étonnantes architectures lyriques, il y a eu déchéance du rythme. Nous en sommes revenus à un état du rythme qu'ils avaient singulièrement dépassé : le *temps fort* et la *carrure*.

Par bonheur, les musiciens modernes vont plus loin que les pédagogues fidèles à ces superstitions, et ils sont en train de prendre leur indépendance. Mais s'ils ne croient guère au *temps fort,* leurs constructions rythmiques sont, en regard des œuvres de l'antiquité, presque rudimentaires. La *carrure,* qui subit en ce moment de rudes assauts, mais dont tant d'œuvres, depuis trois siècles, ont accepté le joug, les a réduits

à l'indigence. D'autre part, la théorie simpliste du *temps fort* reste en faveur dans l'enseignement professionnel, en dépit des incessants démentis que les œuvres lui infligent. Th. Reinach, en son cours libre de la Sorbonne, constata cette erreur pédagogique.

La pratique du temps fort chargé de signaler à l'oreille par un « accent » le moment initial de chaque mesure, nous reporte aux premiers âges de l'art ou nous confine en un certain genre de rythmes, assez grossiers, pour lesquels cette percussion est à la fois une nécessité et une étiquette. Les rythmes de marche et de course et, avec eux, tous les rythmes de danse qui ne sont que des pas marchés ou courus plus ou moins transformés, appellent le temps fort. Les *embatéria* des Grecs, le *Chant du départ*, la *Marseillaise*, maint air de ballet moderne, rentrent dans ce groupe orchestique, très nombreux, très vivant, où peuvent, à côté des pires banalités, se rencontrer des chefs-d'œuvre. Là, le temps fort est le maître absolu, et il conserve toute l'efficace que lui avait conférée la primitive rythmique. Celle-ci, régie surtout par les mouvements du corps, imposait à une poésie et à une musique naissantes l'intervention brutale de ses régulières percussions; car l'homme primitif — tel encore aujourd'hui le sauvage du Centre Africain ou de la Polynésie — ne séparait point le chant de la danse; et, si fruste que fût la pensée des premiers poètes-musiciens-danseurs, on peut dire que poésie, musique et danse, nées d'un même besoin, ont poussé du même jet. Le Rythme, qui faisait leur union, eut, en principe et dans le principe, l'intensité pour facteur. Ses jalons étaient les *temps forts*. Et ils resteront tels dans les genres ci-dessus spécifiés : tant qu'il y aura des soldats à entraîner et des foules à réjouir, les « marches », faites de pas rigoureusement isochrones, auront besoin de repères nettement, violemment percutés. Cela est une habitude indépendante du temps et du lieu. Et le tambour a sa beauté.

128. Il est remarquable que les Grecs aient longtemps conservé intacte la primitive association des trois arts musicaux, et que cette trinité n'ait été brisée que très tard. Mais s'ils ont maintenu l'union entre des arts trop souvent séparés aujourd'hui, ils ont donné à chacun d'eux autant de liberté que la vie commune leur permettait d'en prendre. Leur lien commun, le Rythme, organisateur des durées applicables aux syllabes, aux sons, aux gestes (Poésie, Musique, Danse), répudia de bonne heure les grossiers jalons dont il se contentait dans l'art primitif. Cet art juxtaposait les durées avec une précision simpliste, en séries monotones, et s'aidait, pour en rendre sensibles la longueur et l'enchaînement, de ces points d'appui, régulièrement espacés, qui sont les temps forts. L'art affiné des Grecs substitua peu à peu aux jalons inflexibles des équivalences, des symétries, des « à peu près ». Il abolit le choc initial de la mesure. De la mesure il fit un organisme très vivant, mais d'autant plus libre, et dont l'oreille, à elle seule, ne révélait pas toutes les finesses. Il fallait que l'esprit s'en mêlât.

Exemple : dans les vers en série de la poésie épique ou dramatique, les compartiments du rythme (les *mètres*) sont régulièrement débordés par les mots; il n'y a jamais coïncidence entre les cases rythmiques et les unités verbales. Le poète-musicien a édicté un conflit perpétuel entre les unes et les autres, à certaines places du vers. Considérons les premiers vers d'*Œdipe Roi*[1], dont le schème rythmique est :



[340]

Le groupement et le sens des mots font entendre deux hémistiches inégaux, composés, l'un d'iambes (♪♩), l'autre de trochées (♩♪) :



[341]

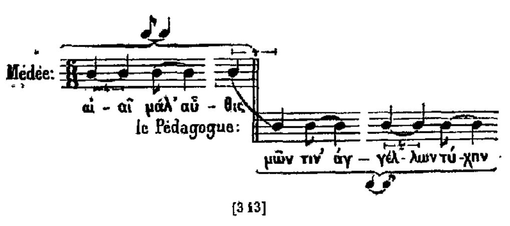
Il en est de même pour le vers suivant, où la *coupe* est placée ailleurs :



[342]

Ce qui est commun aux deux manières, c'est l'enjambement verbal d'une mesure sur l'autre. L'on comprend aisément que le conflit suscité par la *coupe* des mots entre l'allure rythmique et la marche du discours, crée l'anneau qui soude une mesure à l'autre et chasse la monotonie inhérente à des vers sans *coupe*, où le commencement et la fin des mots coïncideraient avec le commencement et la fin des mesures.

Cette préoccupation double — briser le rythme et souder les mesures — apparaît plus nettement encore dans les vers que deux interlocuteurs se partagent. Ainsi, au vers 1009 de la *Médée* d'Euripide,

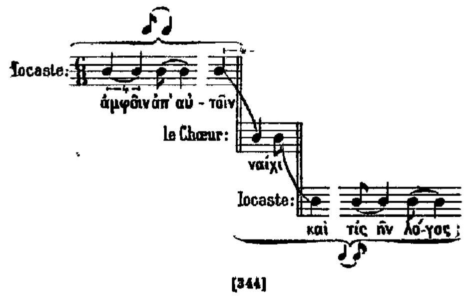


[343]

Médée récite des iambes (♪♩) et le Pédagogue des trochées (♩♪), de sorte que le vers enserre dans un même cadre deux formes rythmiques opposées.

Dans *Œdipe Roi*, le vers 684, partagé en trois répliques, attribue des iambes à la première, des trochées aux deux autres :

1. Il s'agit ici de vers déclamés et non chantés. Mais la Rythmique est « une » chez les Grecs, et le trimètre iambique lyrique s'assujettit aux mêmes lois que le trimètre récité.



[344]

De tels faits sont constants, parce que constante est la préoccupation des Grecs de fuir la monotonie : ils répugnent au cloisonnement des rythmes par les mots. Un métricien, Daniel Serruys, a eu l'idée d'appliquer aux vers de Pindare ce principe de l'empiétement, qui a pour effet que « les éléments du vers se conditionnent de proche en proche[1] ». Les mots débordent sur les mesures, toujours; non à toutes les mesures, mais à certaines places qu'il suffit de spécifier. « On nomme *coupe,* dit Louis Havet, une séparation de mots non fortuite, mise avec intention dans une région déterminée du vers ». (*Métrique grecque et latine,* 4e éd., § 5.) Serruys, en généralisant, a énoncé la méthode la plus simple qui permette d'entrevoir, dans un grand nombre de cas, la structure organique des rythmes de Pindare et des parties lyriques de la tragédie.

Le mot *coupe* sera employé, au cours de ce livre, dans l'acception, quelque peu déviée, de : *séparation des mots, impliquant chevauchement syllabique d'une mesure sur l'autre, soit que le mot qui sert de soudure entre les mètres[2] anticipe, soit qu'il retarde d'une syllabe.*

129. Ce mécanisme de la *coupe,* par son application dans la rythmique grecque, témoigne que le *temps fort* (la percussion) ne joue chez elle qu'un rôle accessoire ou nul. Si dans chaque mesure les poètes grecs avaient installé un temps percuté, loin de fuir le parallélisme des mots et des mètres, ils eussent recherché la coïncidence des dimensions du mot (ou des groupements de mots) avec celles du mètre. Et ceci n'est pas une hypothèse : dans le rythme anapestique, qui est un rythme de marche ou de danse à percussions isochrones, on voit en effet les mots s'encadrer dans les mesures, de manière à ce que les chocs voulus se produisent le plus nettement possible (147).

Si la percussion est évitée, comment la mesure se révèle-t-elle? N'oublions pas qu'il s'agit ici de musique « chantée », où les mots par conséquent jouent un rôle capital. Or, parmi eux, il en est un grand nombre qui comportent autre chose que des alternances de syllabes longues (— = ♩) et de syllabes brèves (◡ = ♪). Il faut donc pouvoir caser les mots ou les groupes de mots qui présentent 2, 3 longues consécutives, là même où le schème des durées rythmiques paraît exclure ces longues, en série. C'est le cas des trimètres tragiques à base d'iambes, pareils aux précédents [340] à [344]. Il va être constaté que les Grecs se servent de cette difficulté syllabique pour mettre en vedette les limites des mesures. En effet, ce vers iambique trimètre (= à trois mesures) admet dans la première moitié de chaque mesure, outre les deux noires, groupe rythmique nommé *spondée* par les Grecs, le *dactyle* (♩ ♫), « monnaie » du spondée, et aussi — mais seulement dans la première mesure, chez Eschyle et Sophocle — l'*anapeste* (♫ ♩), autre monnaie du spondée. De sorte que le schème général du trimètre iambique est :



[345]

Ce qui saute aux yeux, tout autant qu'aux oreilles, c'est la *forme pure* conservée à l'iambe dans la seconde moitié de chaque mètre : le véritable facteur du rythme est donc le retour périodique, et ici isochrone, de l'iambe. Cette seconde moitié est la partie intense de la mesure, et l'on verra en quoi cette intensité, soutenue pendant les trois croches dernières, diffère du « temps fort » de nos pédagogues modernes. Mais quelle surprise pour nous, à qui le solfège a appris que toute mesure s'ouvre par un choc rythmique, de voir les Anciens pratiquer des mesures dont la partie faible est initiale! C'est qu'en effet ils s'accommodaient aussi bien des mesures battues *de haut en bas,* que des mesures battues de bas en haut. Et cette liberté leur était octroyée parce qu'ils définissaient la mesure tout autrement que nous. Ajoutez — la preuve en sera faite dans les pages qui suivent — qu'ils sentaient les rythmes plus finement que nous.

130. Si, dans la mesure (6/8) iambique, la partie pure, intense, est la seconde moitié, un examen des mesures (6/8) trochaïques ferait voir qu'ici l'intensité est initiale. Le schème suivant, qui représente un tétramètre trochaïque, vers fait de quatre mesures à base de trochées (♩ ♪) témoigne que les « substituts » autorisés se trouvent dans la seconde moitié de chaque mesure :



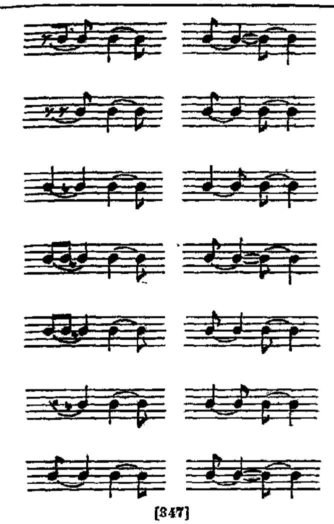
[346]

La mesure iambique et la mesure trochaïque diffèrent donc non seulement par l'ordre dans lequel se présentent les durées, mais par le « poids » de leurs groupements. La première est battue de haut en bas, la seconde de bas en haut. Les mesures iambique et trochaïque sont antagonistes, tout comme le sont l'iambe et le trochée.

131. Il peut être fait application du jalonnement par temps purs, intenses, à des vers d'autre espèce. On trouve des strophes lyriques de la forme schématique suivante, où chaque vers a deux mesures (= chaque vers est un *dimètre*).

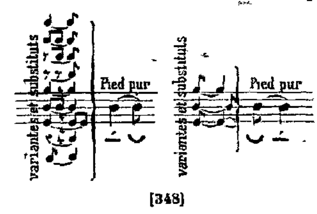


1. Communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Compte rendu du 27 mars 1903.
2. Le mot *mètre* sera toujours ici synonyme de *mesure.*



[347]

Il est facile d'en déduire les schèmes simplifiés :



[348]

qui mettent en évidence la *partie faible, variable,* et la *partie intense, pure,* de chaque mètre.

On constate ainsi que :

Dans la première mesure, la moitié intense est un trochée (♩♪); dans la seconde mesure, c'est un iambe (♪♩).

On a en définitive, et en n'écrivant que les pieds purs la figuration type :



[349]

c'est-à-dire que la première mesure (dipodie trochaïque ou ditrochée) assortit sa battue à celle de la seconde; car nous verrons plus loin que la battue normale du ditrochée est au contraire :



[350]

Or on ne peut la conserver ici, puisque les variations et les substitutions des *temps* ne portent que sur le temps (trochée) initial [348].

Dans la majorité des cas, en effet, c'est la dernière mesure du vers qui impose sa battue au vers entier, et il en est des rythmes d'un vers grec comme des sons d'une cantilène : c'est par le dernier mètre qu'on assied le rythme du vers, comme c'est par le finale mélodique qu'on établit rétrospectivement le mode.

Toutefois, la désignation du temps (pur) intense par le voisinage d'un temps « substitut » n'a pas cours en certaines classes de vers lyriques : ici l'enjambement verbal est souvent seul, en apparence, à délimiter les mètres.

Il est vrai que dans beaucoup de cas les groupements de longues (–) et de brèves (◡) se spécifient avec netteté, et que là où une incertitude subsistait, les gestes des danseurs, accompagnement ordinaire du chant poétique, pouvaient venir en aide à l'auditeur, lequel était spectateur aussi, et avait souvent besoin de *regarder pour entendre.*

Les précédents exemples sont suffisants à indiquer par quels procédés délicats les Grecs pondérent certains types de mesures. Tandis que nous avons ramené les nôtres — si l'on en croit les solfèges — au cloisonnement *primitif,* marqué par une percussion pour chaque compartiment, les Grecs ont libéré leurs mètres, autant qu'ils l'ont pu, aussi souvent qu'il fut possible, de cette contrainte. Ils n'ont gardé le « temps fort » que dans certaine orchestique, où il s'impose, où il est à la fois une nécessité et une caractéristique. Partout ailleurs ils lui ont substitué une manière autre (et moins brutale!) de repérer les rythmes : par la forme *pure* ils mettent en vedette à certaines places le rythme dominant; par les variantes ils annoncent la partie pure.

A défaut de ces substitutions auxquelles les métriciens ont infligé l'étiquette singulière de « pieds (= temps) irrationnels », ils ont recours à la coupe verbale. Mais ils avaient encore d'autres moyens, qui plus loin seront indiqués, de spécifier les mesures.

132. Pour entrer dans les vues des rythmiciens de l'antiquité classique, il faudrait une bonne fois se débarrasser de certaines superstitions, très encombrantes : le *temps fort* et la *carrure,* — excellents par endroits, et là nécessaires; abusifs si partout on les installe.

Il y a des raisons orchestiques (133) pour que les percussions isochrones engendrent des périodes rythmiques où le nombre 4 est facteur essentiel. Du moment qu'on frappe le temps initial de chaque mesure, on aboutit instinctivement, et, semble-t-il, universellement, à des périodes musicales carrées.

Mais il est constant que les grands maîtres, depuis le XVIe siècle, s'ils ont souvent subi la *carrure,* du moins ont regimbé contre les « temps forts » qui la jalonnent. Cherchez des temps forts équidistants dans nombre de fugues de J.-S. Bach, dans les derniers quatuors de Beethoven, dans les œuvres de Wagner : vous n'en trouverez pas plus que dans Josquin, Lassus ou Palestrina.

En ce qui concerne les ouvrages du XVIe siècle, de déplorables habitudes vocales peuvent seules expliquer certains « accents » rythmiques placés à tort et à travers par les éditeurs modernes ou d'ignorants chefs de chœur, en tête des mesures. Et il convient, lorsqu'il s'agit de cet art de la Renaissance, de n'employer le mot « mesure » que sous toutes réserves. Dans ces admirables cantilènes polyphones, d'une si souple continuité, le rythme est, autant que dans l'art antique, un organisme interne, point mystérieux, mais enveloppé. Les compartiments rythmiques ne sont point cloisonnés par des « accents ». Rien n'indiquait aux yeux de l'interprète le passage d'une mesure à l'autre : la barre de mesure n'existait pas. La tentation de renforcer le son au moment où l'œil lit la barre, ajoutée depuis, ne pouvait se pro-

duire : il y avait, à l'occasion, des temps forts voulus par le compositeur; mais ils n'étaient pas nécessairement isochrones; ils se déplaçaient à son gré; ils n'avaient rien de commun avec les jalons de la carrure. A chaque instant, dans les entrées vocales successives, les répliques se font sur le temps levé du 2/2, ce que d'ailleurs J.-S. Bach souvent imitera. Il *répond* fréquemment au premier temps de cette mesure, qui est soi-disant fort, par le troisième temps, qui est faible. Il est vrai que les théoriciens, afin de sauver la face, le baptisent « demi-fort »!

La vérité est que Bach, pas plus que tel autre maître à quelque époque que ce fût, n'a percuté le temps initial de la mesure, à moins d'intentions spéciales, exceptionnelles, et justifiées. La musique du Moyen Age, si riche en rythmes libres, la polyphonie du XVIe siècle, pratiquaient, au moins dans certains cas, une rythmique large qui ne soulignait point les divisions de ses durées par des chocs.

Ce qui amena le recul, à partir du XVIIe siècle, et ressuscita le temps fort, propre à la rythmique rudimentaire des airs de marche, ce fut, à n'en pas douter, l'invention de la *barre de mesure*. Édifiante serait l'étude historique de la formation et de la généralisation de ce signal, car elle en révélerait le véritable rôle. D'abord il ne fut rien de plus qu'un cloisonnement, un cadre repéré, devenu très utile pour l'exécution des œuvres polyphones, et dans lequel les valeurs s'installent avec précision sous l'œil du conducteur. Au début ce quadrillage, cette « mise au carreau », ne coïncidait point avec les divisions rythmiques et n'était qu'une série de verticales placées presque au hasard; il ne pouvait donc en aucune façon créer une fonction rythmique. Mais cette maudite barre, devenue indispensable — il faut bien le reconnaître, — lorsque la polyphonie se fit de plus en plus touffue, figura aux yeux les divisions numériques des durées : on l'installa aux places qui correspondent à la séparation des *mètres*, jusqu'alors latents. Fatal progrès! car cette figuration d'un organisme interne dont l'esprit seul, jusqu'alors, devait saisir la structure, créa des fonctions perverties : l'habitude de rendre visibles les divisions de rythme engendra l'erreur de les percuter. On crut que la barre était un signal rythmique et qu'il fallait, à ce signal, répondre par un choc. Ainsi fut compromis, par un retour à des pratiques desuètes, l'effort séculaire des rythmiciens qui avaient allégé les durées de leur primitif et bruyant mécanisme.

133. Or le développement de la carrure et son invasion subite se firent à l'époque même où la barre de mesure s'installa dans la séméiographie. Cette simultanéité est autre chose qu'une coïncidence. Sitôt qu'on se mit à croire au « temps fort, » on aboutit fatalement à l'irruption des formules orchestiques propres à la marche et à la course, où le temps fort est une nécessité, et dont les nombres rythmiques sont précisément les multiples de 4. Ce n'est point par deux en effet que les *pas* se groupent orchestiquement. Envisageons un instant la danse rudimentaire, où les mouvements « naturels » des jambes, égaux en durée, ne se compliquent d'aucun geste accessoire, et où les seuls éléments de la marche et de la course normales interviennent. On peut, à la vérité, différencier les mouvements des jambes dans une série de pas simples en percutant de deux en deux. Exemple :

Gauche ... Droite + *G* ... D + *G* ... D, etc.
ou *Droite* ... Gauche + *D* ... G + *D* ... G, etc.

[351]

Mais cette période rythmique « deux », avec temps fort, semble avoir été partout dédaignée, comme trop courte. On a accouplé 4 pas simples ou 2 pas doubles, en percutant le premier des quatre mouvements constitutifs :

G ... D ... G ... D ou *D* ... G ... D ... G

[352]

et cette période « quatre » paraît être en effet, dans les danses de tous les temps et de tous les pays, la série rythmique primordiale. Sa répétition (4 + 4 = 8) est le multiple le plus simple qu'elle puisse engendrer.

Obéir à la barre, percuter le temps fort en tête des mesures, c'était fatalement faire appel à ces groupes de 4 et de 8 unités qui forment le squelette rythmique des airs de marche, des pas redoublés, des danses populaires, et qui paraissent avoir une cause physiologique, pour ainsi dire, indépendante du temps et du lieu. La barre de mesure, en ramenant une pratique que le développement de l'art avait reléguée, a donné tout à coup — vers 1600 — une importance démesurée aux 4—8 : elle a engendré la *carrure*.

Tout se tient : cette dignité restituée aux rythmes orchestiques primitifs à 4 et 8 mesures isochrones, armées du temps fort, eut son retentissement dans tout l'art musical. Les théoriciens se mirent à légiférer que les rythmes sont engendrés par des équidistances, mesurés et révélés par des percussions initiales. Ils décrétèrent — ils décrètent encore — que toute mesure s'ouvre par un temps fort. Ils n'admettent pas qu'on puisse apprécier un rythme autrement qu'en partant d'un temps fort. Non seulement ils passent sous silence tout ce qui rappellerait les mesures « tordues » chères aux grands rythmiciens de la Grèce, mais les mesures à 5 temps, tout au plus mentionnées par eux, sont dites « exceptionnelles ». Equidistance et percussion, carrure et temps fort, telle est la consigne. C'est de la rythmique de sauvages.

Les maîtres du XVIIe siècle n'en acceptèrent point — est-il besoin de le dire? — les percussions brutales. Mais ils subirent terriblement l'influence de la carrure, que la barre, en réinstallant les temps forts, avait implantée. Par une réaction excessive contre les rythmes très libres de la cantilène liturgique et la continuité périodique des œuvres chorales polyphones, ils adoptèrent les 4—8, les uns avec enthousiasme, les autres par nonchalance. En ce temps où l'on passa des chœurs à la monodie accompagnée, on abandonna les riches architectures des rythmes pour la monotonie des périodes. On construisit les airs d'opéra, les motets, les chœurs harmonisés, sur le modèle des airs de danse. Ceux-ci régnèrent en toute la musique, et Bach lui-même ne s'insurgea point toujours contre leur tyrannie. Quand la foule eut goûté à cette rythmique simpliste, elle s'y tint avec obstination. L'opposition que de nos jours encore le public fait à certaines œuvres s'adresse beaucoup plus à leurs formes rythmiques, qui excluent la carrure, qu'à leurs formes mélodiques, si tourmentées qu'elles lui paraissent être. Huit mesures, bien arrêtées, se retiennent et se fredonnent, satisfaction sans prix pour l'amateur! Des périodes rythmiques enveloppées, variables en étendue et en structure, savamment coordonnées, délicatement construites, lui paraissent abstruses, donc méprisables.

Mais il est nécessaire, si l'on veut pénétrer le sens rythmique d'une mesure, dans l'art grec, de ne plus

croire au temps fort ni à la barre de mesure considérée comme son indicatrice, et de ne pas s'évertuer, selon une habitude dangereuse, à grouper les mesures par 4, 8, 16 et 32! En face des monuments rythmiques édifiés par les poètes de l'Hellade, l'observateur qui veut isoler les matériaux, les dénombrer, les « soupeser », doit oublier ce que nos solfèges contiennent de notions fausses. Pour percevoir les groupes rythmiques, les mesures *simples* et *composées* de la musique antique, pour en sentir le charme, il faut savoir les distinguer les uns des autres autrement que par des percussions équidistantes.

Certains chefs d'orchestre ou de chœur, et non les moindres, rendent sensibles aux yeux de leurs exécutants l'arrangement des valeurs, leur groupement, beaucoup plus que le cadre rigide de la mesure. Le profane qui les regarde n'y comprend rien, en raison de la dislocation apparente et perpétuelle des rythmes. Ces Kapellmeister tracent avec leur baguette le dessin des temps et soulignent les « accents » là où ils se trouvent. Or, dans la musique affinée, les accents, qui n'ont rien de commun avec les temps forts, changent de place à tous les instants du discours musical. De là, chez les dirigeants qui les observent, une souplesse de bras, une liberté du « bâton » admirablement persuasives pour des interprètes avertis, et tout à fait déconcertantes pour des musiciens routiniers, imbus des seuls préceptes de notre pédagogie, si pauvre au chapitre des rythmes!

Ce qu'il importe avant tout d'établir dans la rythmique grecque, c'est la *division permanente* de toute mesure, — les Anciens disaient : de tout « mètre », — quelle que soit son étendue, en deux parties, égales *ou inégales*, l'une forte et l'autre faible, il est vrai, mais soudées tout autrement que les parties constitutives des nôtres : l'intensité dans la mesure antique ne correspond pas à une percussion courte ; elle est durable ; elle s'applique à un plus ou moins grand nombre d'unités de temps. De plus, la partie intense est initiale ou non ; et *la musique se bat de haut en bas aussi bien que de bas en haut*. Il faut donc, des deux parties du mètre, percevoir non seulement les durées relatives, mais la répartition de leurs « poids ». Le Posé et le Levé ne doivent pas être confondus avec le temps fort et le temps faible de nos solfèges. Rien de commun entre eux.

134. Les convenances rythmiques, dont les Grecs ont eu un sentiment profond, sont subordonnées aux lois qui régissent l'association des trois arts musicaux : lois variables suivant les milieux et les âges.

Il y eut en effet deux Rythmiques, de même qu'il y eut deux Musiques. La musique de Pythagore et de Platon, dite vulgaire, parce qu'universelle, reposant sur les consonances fondamentales, amie de la Doristi diatonique, était dédaignée par les professionnels qui, se disant initiés, étaient pleins de complaisance pour les altérations des échelles sonores, pour les métaboles modales et tonales. La rythmique populaire resta simple et fruste en regard de la rythmique des Simonide, des Pindare, des Eschyle et de leurs émules, qu'une élite seule voulait goûter.

A la rythmique populaire appartiennent les danses guerrières, les danses privées « après boire », les « entrées » de la comédie, les figurations chorales où les danseurs sont de simples citoyens, peu éduqués orchestiquement[1]. Ici règnent les pas marchés, courus, sautillés au petit bonheur, et avec eux les temps forts percutés, l'isochronisme, la carrure. Parfois, en vue d'un effet nécessaire à l'action, Sophocle et Euripide renoncent à leurs rythmes savants, et les secousses d'une sorte de polka (les anapestes) ébranlent le plancher du théâtre. Il arrive ainsi que les deux rythmiques se mêlent, de même que les consonances pythagoriciennes soutiennent encore les échelles altérées. Et l'on peut dire que certaines formes fondamentales des rythmes populaires jouent, dans la structure des chœurs dansés, un rôle analogue à celui des quintes dans la constitution des échelles sonores.

A la haute rythmique le lyrisme, la tragédie, la comédie ancienne ont voué leurs strophes et leurs airs. La structure de ces complexes organismes ne pouvait être comprise et révélée que par des interprètes éduqués, capables de mettre en valeur des richesses trop souvent rebelles, hélas! à l'inventaire que les Modernes veulent en dresser.

C'est que nous n'avons, pour en connaître, qu'un trop petit nombre de monuments, tous incomplets. Pas un seul ne fournit tous les éléments du problème. Il ne faut pas oublier que souvent les rythmes, dans l'art hellénique, s'appliquent à des poésies chantées et dansées. Or, trop rarement nous sommes renseignés sur le geste orchestique qui, réagissant sur les mots, sur les sons dont il était l'allié, en était l'éclaircissement indispensable.

En dehors des monuments très peu nombreux qui présentent à la fois des mots et des sons, et des monuments plus rares encore où le geste intervient, nous ne possédons que des textes verbaux, privés de toute séméiographie orchestique et musicale : le geste et le son nous manquent. Les rythmes y transparaissent seulement sous la forme qu'ils ont en *métrique*, mot qui désigne pour l'art gréco-latin la rythmique appliquée à la versification. Cela fut indiqué déjà : une telle rythmique, qui se heurte à la nécessité de caser toute espèce de mots dans des cadres définis, est impérieusement soumise aux exigences verbales. Elle est, à certains égards, gauche ; elle est gênée dans ses entournures. On a vu cependant que les Grecs ont fait tourner au profit de la clarté rythmique quelques-unes des servitudes que la « quantité » des syllabes leur imposait. Qu'est-ce que la quantité?

Dans la prononciation, sinon usuelle, du moins « poétique », les syllabes avaient une valeur déterminée ; elles duraient plus ou moins : elles étaient *longues* ou *brèves*. Par une convention uniforme, les poètes avaient établi que le rapport de la brièveté à la longueur serait du simple au double. La « brève » (◡ = ♪) vaut moitié de la « longue » (— = ♩). Cela n'est vrai qu'en poésie, évidemment, la langue parlée ne s'étant jamais astreinte à soupeser les syllabes avec une telle rigueur. Il en résulte que les vers antiques, par leur texte seul, révèlent *tout ou partie du rythme* intégral. On est à peu près certain que le rythme verbal et le rythme musical se confondent, par exemple, dans les hymnes delphiques, où aucun signe rythmique n'est ajouté aux notes de la partition : celles-ci acceptent donc et suivent la « quantité » des syllabes. Il est permis de supposer, d'une manière générale, qu'en l'absence de signes rythmiques modificateurs, cette « quantité » s'impose aux durées musicales.

[1] Les monuments figurés (vases peints, hauts et bas-reliefs) qui si souvent représentent des danseurs, révèlent les deux orchestiques correspondant à ces deux rythmiques. D'une part on voit les personnages exécuter des pas enfantins ; d'autre part leurs attitudes orchestiques sont savamment réglées. Je demande la permission de renvoyer aux figures de mon essai sur *la Danse grecque antique* (Hachette, 1896).

Mais quand de la « Musique », une et triple, on ne possède que les vers, il est dangereux d'étendre à la mélopée et à l'orchestique le rythme verbal. « Les trop rares spécimens de musique notée qui nous sont parvenus, nous donnent à cet égard une leçon de prudence et de modestie! » a observé Th. Reinach[1].

C'est cependant sur des rythmes verbaux, presque exclusivement, que s'exerce la sagacité des Modernes. De là des différences d'interprétation, qui sont dues à ce que l'analyse emploie telle ou telle clef. Je m'excuse d'apporter dans les pages qui suivent des hypothèses nouvelles, appuyées sur des faits qui m'ont paru trop négligés jusqu'ici. Si elles vont à l'encontre des opinions reçues, elles provoqueront peut-être des recherches ou des discussions fécondes : c'est la fortune que l'auteur souhaite à ses idées.

135. Au IVe siècle avant notre ère, l'association des trois *arts musicaux* est si constante encore que le théoricien le plus autorisé, Aristoxène, cherchant à définir, en rythmique, l'unité de mesure, se croit obligé de faire au poète et au danseur, aussi bien qu'au musicien, les honneurs de sa définition. Le « temps premier[2] », dit-il, est celui qui ne comporte qu'une seule syllabe, un seul son musical, un seul mouvement du corps.

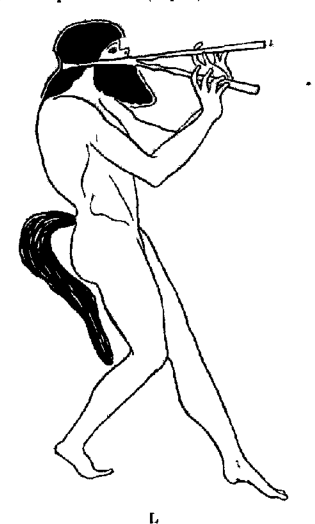
Suivant l'usage, cette unité rythmique sera figurée par la Croche, durée considérée ici comme *minima*. Et nous tirerons du choix de cette unité, si petite, puisqu'elle est la limite même de la brièveté, cette conséquence que la rythmique grecque, pour le compte et l'agrégation des temps, procède au rebours de la nôtre.

En effet, notre unité rythmique est la Ronde, considérée comme la durée *maxima* dont les divisions et subdivisions, par 2 ou par 3, sont en nombre indéterminé, on pourrait dire indéfini : elles sont limitées seulement par la réalisation pratique des vitesses engendrées. Les temps sont les diviseurs de la ronde, ainsi que l'exprime le chiffrage représentatif des mesures : il se fait au moyen de fractions dont la ronde est l'unité. Le dénominateur indique en combien de parties elle est divisée; le numérateur spécifie le nombre des parties qu'on prélève pour constituer la mesure.

Les Grecs voyaient au contraire, dans les temps de la mesure, que métriquement[3] ils appelaient « pieds », des multiples de l'unité rythmique, ce « temps premier » d'Aristoxène, que nous traduisons par la croche. Cette unité, au lieu d'être, comme la nôtre, une capacité divisible, était une quantité multipliable. Conséquence : le nombre des groupes rythmiques différents est peu nombreux, car il n'y a pas de *temps* comportant plus de 6 croches, et le nombre d'arrangements que les croches peuvent produire 3 à 3 (pieds ou temps ternaires), 4 à 4 (pieds quaternaires), 5 à 5 (pieds quinaires), 6 à 6 (pieds sénaires), est arithmétiquement assez limité. Pratiquement ce nombre grossissait, ainsi qu'on va le voir; mais de toutes les combinaisons possibles un petit nombre seulement était admis, par une sélection sévère.

C'est donc avec un jeu restreint de durées et de groupes que les Grecs ont édifié leurs rythmes, dont la variété est éblouissante.

1. *Dictionnaire des Antiquités*. Article Musica.
2. Se méfier, ici comme dans toute étude ayant la musique grecque pour objet, des sens divers du même mot. Ne pas prendre un *temps premier* pour un *temps* de mesure (= pied).
3. C'est-à-dire lorsque les syllabes des mots, *longues* et *brèves*, étaient seules en cause.



L

Aulos double, dont un Satyre joue, la bouche garnie de la *phorbeia*, lanière de cuir qui permettait à l'exécutant d'engager l'extrémité rigide du tuyau des *auloi* dans deux ouvertures contiguës. Les anches librement pénétraient dans la bouche de l'« aulète ». On voit que les deux mains sont également actives. (Cf. *Histoire de la langue musicale*, I, fig. 126; reconstitution hypothétique, par Gevaert, d'un air d'aulos double.) — Coupe à figures rouges de la première moitié du Ve siècle présentant à l'intérieur le groupe de Pélée et Thétis, à l'extérieur des Satyres et des Ménades. — Collection de Luynes, *Cabinet des Médailles;* catalogue de Ridder, no 539.



LI

Aulos double, sans *phorbeia*. — Même vase que XXXI. — *Cabinet des Médailles;* catalogue de Ridder, no 390.

II. — LES TEMPS ET LES MESURES

(PIEDS ET MÈTRES)

TEMPS (Pieds).

UNITÉ RYTHMIQUE

136. L'unité rythmique est la durée *minima* employée; elle correspond au son le plus rapide, à la syllabe la plus courte, au geste le plus prompt.

Associées par 3, 4, 5 ou 6, les unités forment les temps des mesures (= pieds des mètres).

Théoriquement, les temps sont rendus sensibles par deux mouvements (abaissement et relèvement du pied, signes de la main, etc.) qui figurent aux yeux le groupement des unités élémentaires. Nous appellerons ces mouvements *posé* et *levé*. Ils sont, en durée, égaux ou inégaux.

Il y a, d'après l'ordre où s'effectuent ces mouvements théoriques, deux espèces de temps :

a) les temps qui commencent par le *posé;*

b) les temps qui commencent par le *levé*.

Pratiquement, la battue des éléments du temps est le plus souvent abolie ou masquée par la battue de la mesure, ainsi qu'on le verra bientôt.

Les temps composés de plus de 4 unités (péons et ioniques) sont souvent considérés comme des mesures et traités comme tels. Dans ce cas, le *posé* et le *levé* (le *levé* et le *posé*) du temps deviennent le Posé et le Levé (le Levé et le Posé) de la mesure, qui seront définis plus loin.

TEMPS OU PIEDS FONDAMENTAUX

Les temps fondamentaux de la musique grecque, abstraction faite des *tenues*, telles que

[353]

c'est-à-dire de la condensation des unités en une valeur unique, condensation qui semble avoir été toujours une substitution accidentelle, — sont répartis par les théoriciens en trois groupes, d'après la durée relative du *posé* (*p*) et du *levé* (*l*).

I. Les temps du *rapport simple* sont ceux dans lesquels le rapport des durées du *posé* au *levé* est égal à 1/1. Types fondamentaux :

Dactyle : Anapeste :

[354]

Ce sont, sinon les plus courts, du moins les plus simples des temps. Le dactyle est le fondement rythmique des œuvres d'Homère, qui sont les plus anciennes productions connues de la poésie occidentale.

II. Les temps du *rapport double* sont ceux dans lesquels le rapport des durées du *posé* au *levé* est égal à $\frac{2}{1}$. Types fondamentaux :

Trochée : Iambe :

[355]

III. Les temps du *rapport hémiole* ou *sesquialtère* sont ceux dans lesquels le rapport des durées du posé au levé ou du *levé* au *posé* est égal à $\frac{3}{2}$. Type fondamental :

Péon crétique : ou

[356]

Il est possible dès maintenant de se faire une idée des trois Genres auxquels les théoriciens antiques s'efforçaient de ramener tous les rythmes : trois rapports numériques $\left(\frac{1}{1}, \frac{2}{1}, \frac{3}{2}\right)$ suffisent à les exprimer.

137. Si, au lieu d'établir le tableau des temps par Genres, on le forme des groupements par nombre croissant d'unités, la liste suivante sera dressée, qui rend plus intégralement compte des temps ou pieds fondamentaux :

TEMPS TERNAIRES ..... [3 ♪] Trochée Iambe

TEMPS QUATERNAIRES .. [4 ♪] Dactyle Anapeste

TEMPS QUINAIRES...... [5 ♪] Peons crétiques

TEMPS SÉNAIRES ..... [6 ♪] Ioniques

[357]

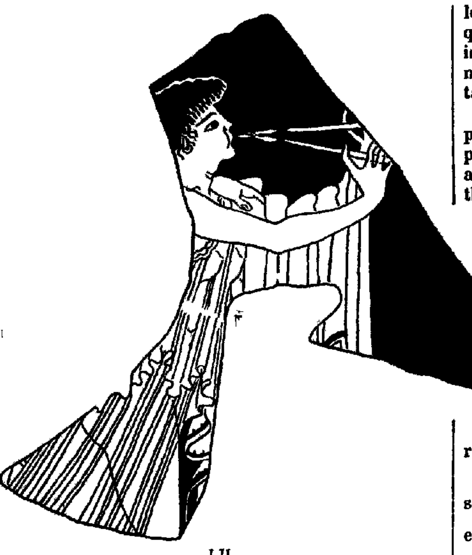
Les temps sénaires sont du rapport double, comme les trochées et les iambes. C'est dire que :

$$\frac{p}{l} = \frac{4}{2} = \frac{2}{1}.$$

On pourrait appeler *thétiques* les pieds qui commencent par le *posé* (*thésis*); *antithétiques* ceux qui commencent par le *levé* (*arsis*).

A ces groupements se réduisent presque tous les éléments des types rythmiques dans l'art grec et dans l'art romain.

On observera que, dans tous les temps énumérés, la croche isolée ou le diolet (♫) sont affectés du *levé*. C'est que, en principe, il y a une relation entre la durée des sons et leur intensité. Les sons les plus longs sont aussi les plus « forts ». La noire, que les métriciens appellent *longue* et qu'ils représentent par un petit trait horizontal (*longue* = –), est supposée plus lourde, plus intense que la croche (*brève* = ◡) : c'est là une conception des « métriciens », c'est-à-dire des rythmiciens de la parole. Mais elle peut être généralisée : les sons qui « durent » ont une aptitude à devenir intenses.



LII

Aulos double. La « joueuse de flûte » ne porte pas de *phorbeia*. Sur son épaule gauche une main est posée. — Coupe à figures rouges (fragment) de la première moitié du v[e] siècle av. J.-C. — Collection de Luynes, *Cabinet des Médailles;* catalogue de Ridder, n° 591.

MESURES (Mètres).

138. Les *temps* (= pieds) ont été définis une association de 3, 4, 5 ou 6 unités (136).

Or les temps s'agrègent entre eux pour former les mesures[1] : celles-ci sont composées de temps comme les temps sont composés d'unités. Toutefois, s'il n'y a pas de temps faits de 2 unités[2] (♫), les mesures à 2 temps sont, au contraire, les plus employées.

Les mesures se répartissent normalement en trois groupes correspondant aux trois genres de rythmes déjà spécifiés; et c'est le rapport de durée entre le Posé et le Levé de la mesure, analogues au *posé* et au *levé* des temps, qui établit le groupement.

POSÉ (THÉSIS)

Le Posé correspond à la partie intense de la mesure. Il est indiqué à l'exécutant par l'abaissement du pied, de la main ou d'un signal quelconque, abaissement qui subsiste pendant toute la durée du Posé. Le mot Posé paraît devoir être préféré à Frappé, parce que le premier a l'avantage d'exprimer autre chose qu'une percussion et marque mieux la prolongation d'un geste soutenu. Il est vrai que, dans la pratique, le Posé devait, en un certain nombre de cas, avoir pour moment initial un bruit, un choc, en un mot un Frappé. Lorsque le Posé avait une longue durée, des Frappés secondaires pouvaient même jalonner, comme il sera dit plus loin, ses temps constitutifs internes.

Abstraction faite de ces subdivisions, toute mesure se battait par deux mouvements principaux, l'un vers le bas, l'autre vers le haut, ou *vice versa*, mouvements qui engendraient des gestes « soutenus », égaux ou inégaux, et dans lesquels la « décomposition » de la mesure, analogue à celle que nous infligeons à certains adagios, n'intervenait que secondairement.

Seront appelées *mesures thétiques* celles où le Posé précède le Levé; *mesures antithétiques*[3] celles qui comportent l'ordre inverse. Elles sont aussi légitimes et aussi fréquentes les unes que les autres. Les mesures thétiques sont normalement engendrées par l'agrégation des temps thétiques (rythmes « descendants » de J.-H. Schmidt : dactyles, trochées); les mesures antithétiques, par celle des rythmes « ascendants » (anapestes, iambes).

139. Les rapports de durée entre le Posé et le Levé sont exprimés par les mêmes fractions que les rapports analogues entre le *posé* et le *levé* des temps. D'où trois Genres de mesures :

I. Les mesures du rapport simple ou du Genre Égal sont celles où le rapport des durées du Posé au Levé est égal à $\frac{1}{1}$.

II. Les mesures du *rapport double* ou du Genre Double sont celles où le rapport des durées du Posé au Levé est égal à $\frac{2}{1}$.

III. Les mesures du rapport hémiole ou sesquialtère, ou du Genre Hémiole, sont celles où le rapport des durées du Posé au Levé ou du Levé au Posé est égal à $\frac{3}{2}$.

140. Les conventions suivantes seront appliquées à la représentation des mesures et de leur battue dans le TABLEAU DES MESURES présenté plus bas [360].

Les mesures antiques commençant aussi bien par le Levé que par le Posé, la barre de mesure, devenue abusivement dans l'art moderne le signal du temps fort, ne peut être employée dans les transcriptions des mètres grecs et romains.

Son non-usage a pour conséquence de rendre aux rythmes leur homogénéité et de faire apparaître des types rythmiques que la barre rend méconnaissables. Celle-ci sera dorénavant remplacée par une interruption de la portée. Cette interruption a l'avantage de ne point spécifier, comme fait la barre, l'explosion du « temps fort » : elle ne fait que limiter la mesure, sans rien préjuger de son poids ni de son équilibre.

Le ou les temps du Posé sont indiqués par l'orientation des hastes : elles sont tournées vers le bas (♩).

Inversement, le ou les temps du Levé sont indiqués par le redressement des hastes vers le haut (♩).

Chaque temps est enfermé dans une liaison, et tous les temps du Posé ou du Levé sont réunis par une commune liaison, qui les groupe.

De la sorte, la grande division de tout mètre en deux régions, correspondant aux inégales intensités des temps constitutifs, sera uniformément observée.

Exemple. Si nous voulons dénommer une mesure telle que :



[358]

1. Les *pieds* s'agrègent entre eux pour former les *mètres*, disent les métriciens.

2. Le soi-disant « pied pyrrhique » (♫) n'est qu'une apparence.

3. Ces désignations ne se trouvent point employées dans ce sens, chez les théoriciens antiques. Mais elles peuvent être tirées, par déduction, de certaines définitions. Elles n'ont, au reste, que la valeur d'étiquettes abréviatives.

nous compterons les temps : il y a cinq iambes; c'est donc une mesure à cinq temps (les métriciens disent une pentapodie). Les deux premiers temps sont enrobés dans le Levé. Cette pentapodie iambique est donc antithétique (138). Une liaison intercalée entre les liaisons partielles des temps et la grande liaison du Posé montre que les deux derniers iambes constituent un sous-groupe et que le premier iambe du Posé s'en distingue.

Lorsqu'il y a syncope, le son lié ne se répète pas. Pour la signaler, une liaison double établit la jonction entre les deux parties de la mesure, ou d'une mesure à l'autre.

LEVÉ (1 Pied)
(1 Pied) POSÉ

[359]

Le rapport du Posé au Levé est exprimé par une fraction; c'est ce que spécifient les abréviations et formules telles que $\frac{P}{L}=\frac{3}{3}=\frac{1}{1}$, par exemple. Il va de soi que, par définition, dans le Genre Égal la fraction réduite à sa plus simple expression est $\frac{1}{1}$; que dans le Genre Double elle est $\frac{2}{1}$, et enfin, dans le Genre Hémiole, $\frac{3}{2}$. Ne pas confondre cette figuration arithmétique du Genre avec les indications rythmiques propres aux mesures et qui se trouvent sur les portées.

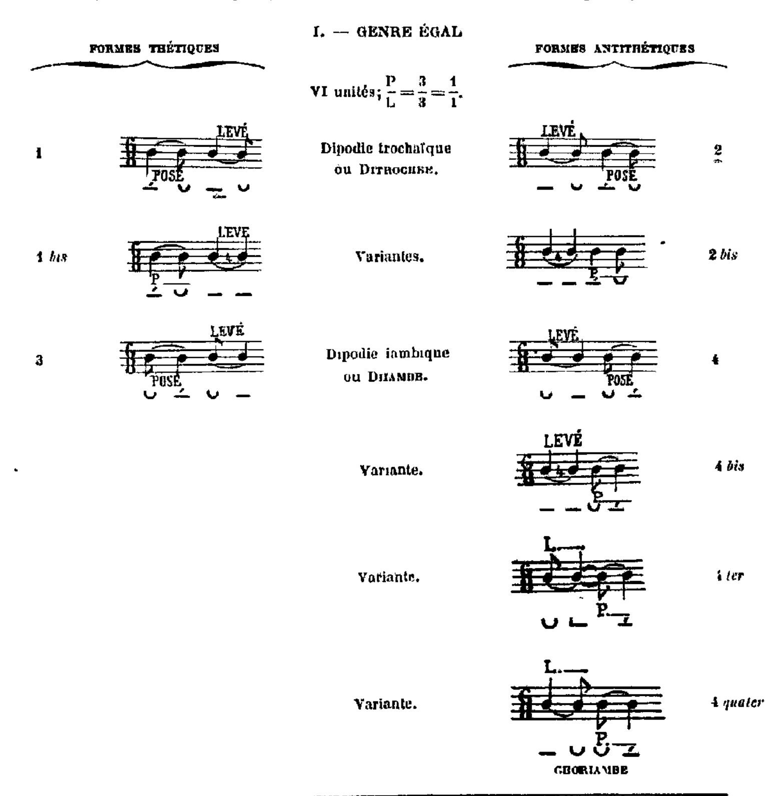
On constatera que ces indications de mesures sont inefficaces à représenter les groupes caractéristiques employés par les Anciens en qualité de types rythmiques. Le 6/8, par exemple, s'applique aussi bien aux iambes qu'aux trochées, et le 2/2 aussi bien aux anapestes qu'aux dactyles. Il suffit de se souvenir du principe qui préside à l'organisation des durées dans l'art musical hellénique pour comprendre cette insuffisance de nos modernes rubriques en pareil cas : nous n'avons plus de types rythmiques.

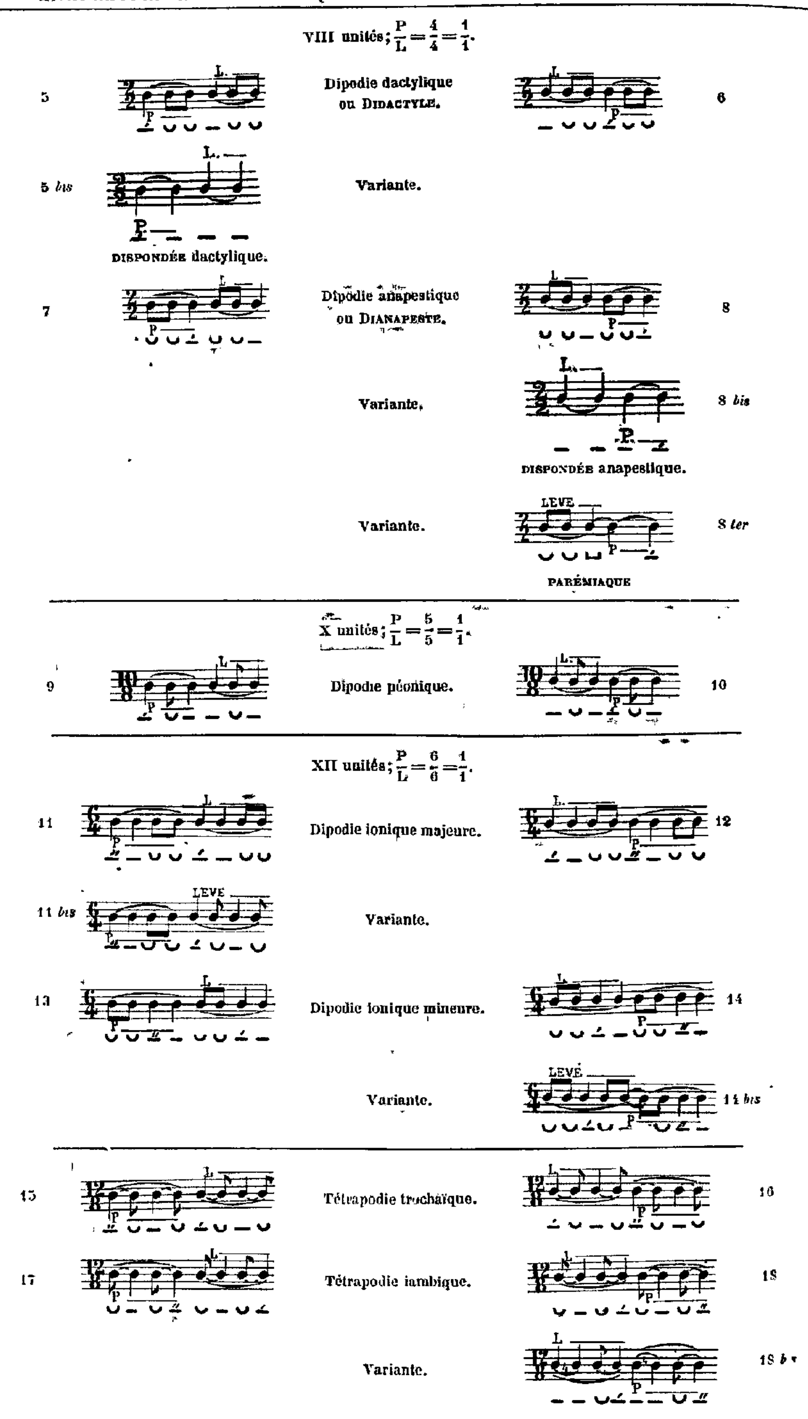
Ni la tétrapodie péonique ni la pentapodie anapestique ne figurent dans le tableau suivant. La première paraît avoir été toujours résolue en deux dipodies, et l'existence de la seconde n'est point prouvée.

TABLEAU DES MESURES ANTIQUES

[360]

D'APRÈS LE PRINCIPE ÉNONCÉ PAR ARISTOXÈNE, LES APPLICATIONS QU'ON EN TROUVE DANS ARISTIDE QUINTILIEN ET UN CERTAIN NOMBRE D'EXEMPLES FOURNIS PAR LES TEXTES DES POÈTES.




VIII unités; $\frac{P}{L} = \frac{4}{4} = \frac{1}{1}$.
5
Dipodie dactylique ou Didactyle.
6
5 bis
Variante.
dispondée dactylique.
7
Dipodie anapestique ou Dianapeste.
8
Variante.
8 bis
dispondée anapestique.
Variante.
LEVE
8 ter
parémiaque
X unités; $\frac{P}{L} = \frac{5}{5} = \frac{1}{1}$.
9
Dipodie péonique.
10
XII unités; $\frac{P}{L} = \frac{6}{6} = \frac{1}{1}$.
11
Dipodie ionique majeure.
12
11 bis
LEVE
Variante.
13
Dipodie ionique mineure.
14
LEVÉ
Variante.
14 bis
15
Tétrapodie trochaïque.
16
17
Tétrapodie iambique.
18
Variante.
18 bis

Variante. 18 *ter*

XVI unités; $\frac{P}{L} = \frac{8}{8} = \frac{1}{1}$.

19 Tétrapodie dactylique. 20

21 Tétrapodie anapestique. 22

Variante. 22 *bis*

Dans le genre égal le nombre de XVI unités ne doit pas être dépassé.

II. — GENRE DOUBLE

FORMES THÉTIQUES		FORMES ANTITHÉTIQUES

VI unités; $\frac{P}{L} = \frac{4}{2} = \frac{2}{1}$.

23 MAJEUR érigé en mètre (monopodie). } IONIQUES { MINEUR érigé en mètre (monopodie). 24

IX unités; $\frac{P}{L} = \frac{6}{3} = \frac{2}{1}$.

25 Tripodie trochaïque. 26

27 Tripodie iambique. 28

LEVÉ 28 *bis*

XII unités; $\frac{P}{L} = \frac{8}{4} = \frac{2}{1}$.

29 Tripodie dactylique. 30

31 Tripodie anapestique. 32

Variante. 32 *bis*

XV unités; $\frac{P}{L} = \frac{10}{5} = \frac{2}{1}$.

33 Tripodie péonique. 34

XVIII unités; $\frac{P}{L} = \frac{12}{6} = \frac{2}{1}$.

35 Tripodie ionique majeure. 36

37 Tripodie ionique mineure. 38

39 Hexapodie trochaïque. 40

41 Hexapodie iambique. 42

Variante. 42 bis

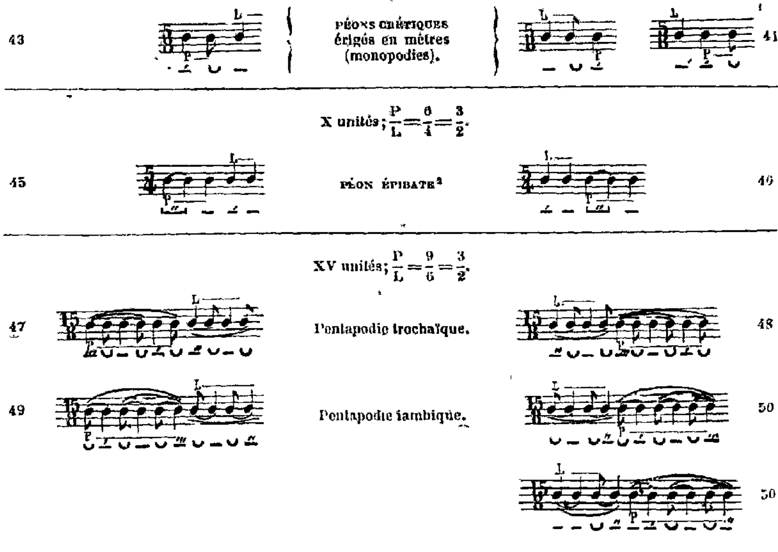
Variante. 42 ter

Dans le genre double le nombre de XVIII unités ne doit pas être dépassé.

III. — GENRE HÉMIOLE.

FORMES THÉTIQUES — FORMES ANTITHÉTIQUES

V unités; $\frac{P}{L} = \frac{3}{2}$ ou $\frac{2}{3}$.



1. Par analogie avec 46.

2. Décrit par Aristide Quintilien sous la forme antithétique.

XX unités; $\frac{P}{L} = \frac{12}{8} = \frac{3}{2}$.

51 

Pentapodie dactylique.

 52

XXV unités; $\frac{P}{L} = \frac{15}{10} = \frac{3}{2}$.

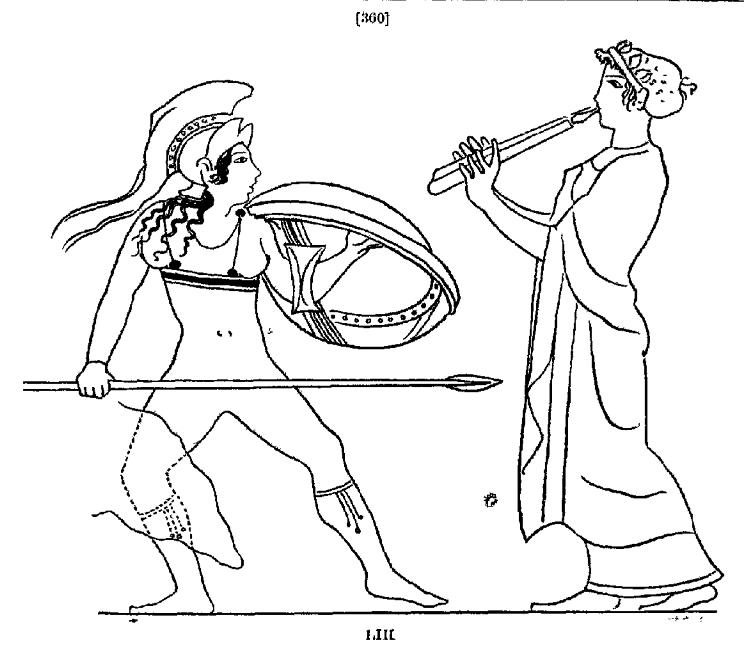
53 

Pentapodie péonique.

 54

Dans le genre hémiole le nombre de XXV unités ne doit pas être dépassé.

[360]



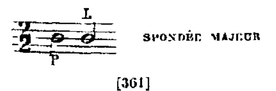
LIII

Une joueuse d'aulos double, sans *phorbeia*, rythme les mouvements d'une danseuse pyrrichiste sanglée dans un costume collant et qui se retourne brusquement pour parer et frapper (cf. *Danse grecque antique*, § 350). — Vase à figures rouges de la première moitié du v[e] siècle, emprunté à Stackelberg, *die Graeber der Hellenen*, XXII.

La limitation du nombre des unités en chaque genre, édictée par les praticiens, a pour but d'éviter l'imprécision d'une battue de dimensions démesurées. Il est remarquable que la tolérance soit plus grande dans les Genres « inégaux ». Lorsque le Posé et le Levé, disent les théoriciens, n'ont pas même étendue, le rythme est moins exposé à se dissoudre.

Il y a lieu d'ajouter à ce tableau quelques figurations tirées des précédentes, par condensation des unités temporelles. Seront présentées seulement celles que les théoriciens mentionnent.

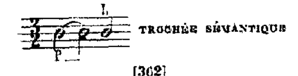
Si l'on condense la *dipodie dactylique thétique* (5) en deux blanches, on obtient le mètre dénommé :



SPONDÉE MAJEUR

[361]

De même, de la *tripodie dactylique thétique* (29) on tirera le mètre dit :



TROCHÉE SÉMANTIQUE

[362]

et de la *tripodie dactylique antithétique* (30) la mesure appelée :



IAMBE ORTHIOS

[363]

La suite de cette étude fournira des exemples de presque tous les types de mesure présentés au tableau [360]. Mais il est très difficile de retrouver avec certitude, dans les textes, les formes [361] [362] [363].

BATTUE DE LA MESURE

141. Gevaert a fait cette remarque essentielle : « Les Hellènes et les Romains, très sensibles aux effets du rythme, ne se faisaient pas faute, pour les renforcer, de recourir à des moyens que notre goût musical réprouverait. Leurs mélodies étant presque entièrement homophones, ils n'avaient pas la possibilité de mettre en relief les divisions rythmiques par un accompagnement riche en combinaisons sonores. »

De là le heurt du pied contre le plancher de la scène pour marquer le moment initial du Posé, et sans doute aussi ses subdivisions (une percussion par temps?). On peut se demander même si, pratiquement, le Levé n'était pas indiqué par un bruit, — un claquement de doigts, par exemple. Westphal n'hésite pas à croire que le Levé lui-même était percuté par le pied. Chez les Romains, les « choreutes[1] », armés de sandales de fer, en arrivèrent parfois à effondrer sous leurs chocs rythmiques le plancher de la scène. Voilà des « temps forts » faits pour réjouir nos théoriciens! Cependant, à y regarder de près, ces percussions-là n'ont rien de commun — à commencer par la place dans la mesure — avec celles qui triomphent en nos solfèges. Car elles ont cette banale fonction de rendre sensibles les divisions de la mesure, aussi bien dans sa région faible que dans sa région intense.

Ce qui d'ailleurs nous importe ici, c'est, non pas la pratique exacte de la battue, la décomposition possible des gestes principaux en gestes secondaires marquant les jalons intérieurs de la mesure, avec ou sans bruit, mais la théorie de la battue, théorie qui est le reflet de l'organisme rythmique lui-même.

Les théoriciens disent :

Toute mesure, de quelque longueur qu'elle soit, est rendue sensible aux yeux de l'exécutant par deux gestes du chef d'orchestre (accompagnés ou non de bruits indicateurs[2]). De ces deux gestes, correspondant au Posé et au Levé, l'un prend la forme d'un abaissement du pied ou de la main, l'autre la forme d'un relèvement. Suivant que la mesure est thétique ou non, le Posé est initial ou non.

Dans les mesures courtes ces deux gestes suffisent toujours : dipodies dactyliques, anapestiques, trochaïques, iambiques.

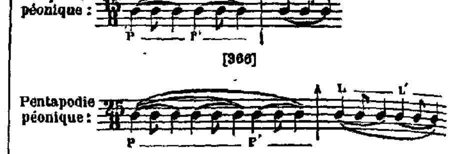
Quand les ioniques ou les péons sont érigés en mesures et battus comme tels, on a, nécessairement :



[364]

[365]

A ces deux gestes principaux peuvent s'adjoindre, dans les mesures de plus grande dimension, un ou deux gestes secondaires marquant la décomposition du mètre en ses temps constitutifs. Exemple :



[366]

[367]

Il n'y a pas de mesure à quatre temps, — théoriquement du moins. Les mouvements secondaires de la battue sont réservés aux mesures dont la division interne se fait par rapport double ou par rapport hémiole; la mesure à quatre temps organise son Posé et son Levé suivant le rapport simple et ne comporte, quelle que soit son étendue, que les gestes soutenus correspondant à la division fondamentale. Par conséquent, lorsque sera employée ici la rubrique 12/8, il faudra la considérer comme un 2/2 dans lequel chaque blanche se diviserait en deux fois trois unités.

On peut supposer que dans la plupart des cas le *posé* et le *levé* (*p*, *l*) du temps sont absorbés et abolis par le Posé et le Levé (P. L.) du mètre.

Le *posé* et le *levé* subsistent dans les monopodies, c'est-à-dire dans les pieds isolés érigés en mètres.

Il est à peu près certain que dans certains rythmes modulants (204) la décomposition des temps eux-mêmes se soit imposée au chef d'orchestre, et que sur les gestes indicateurs des divisions de la mesure se soient greffés les gestes indicateurs des divisions du temps; de même que dans un *adagio* nous décomposons souvent un 2/4, ou un 6/8, ou un 9/8, etc., en ses croches constitutives.

142. Cette division de la mesure en Posé et Levé est essentielle. Plusieurs monuments nous montrent de quelle manière la séméiographie l'indiquait.

L'Anonyme fournit des anapestes *traités en mesures simples* et dans lesquels des points marquent la partie intense :



[368]

Il nous renseigne également sur la manière de spécifier le Posé dans la mesure composée iambique. Quand l'iambe est pur, la noire seule reçoit le point :



[369]

de sorte que le *posé* du second temps sert de signal au Posé de la mesure[3].

L'inscription de Tralles confirme cette manière graphique et la complète : lorsque l'iambe est résolu, les 3 croches sont affectées de points :

1. Chanteurs-danseurs du drame.

2. Le moment initial du Posé est ce qu'on peut appeler l'*ictus* du mètre; il correspond à la chute du pied ou du bras. Mais, s'il l'est d'ordinaire, il n'est pas nécessairement un bruit pour l'oreille : pas plus que le temps 1 de nos mesures, battu de haut en bas par nos chefs d'orchestre. L'*ictus* n'est initial que dans les mesures thétiques. Ne pas confondre cet *ictus* des musiciens avec celui des métriciens, qui, dans les mesures antithétiques, ne coïncide jamais avec l'unité initiale du Posé. (Cf. ce qui a été dit dans le N. B. à la fin de l'avertissement.) Il vaut mieux donc renoncer à l'emploi du mot *ictus*, car la chose qu'il représente est singulièrement imprécise lorsqu'il s'agit des mesures antithétiques.

3. Il est évident que dans ce cas la différence de durée entre la croche et la noire, beaucoup plus que leur différence d'intensité, marque le rythme : croche et noire font partie du Posé. Le *levé* du second temps devient l'unité initiale de la région intense.



[370]

Enfin, le papyrus Rainer présente des points qui semblent s'appliquer, dans la mesure dochmiaque, aux unités 1 et 4 :



[371]

Ils marquent ici sans doute le jalonnement pratique de ces tortueuses mesures. Il s'agit d'un chœur. Pour obtenir la simultanéité dans l'émission vocale et dans les gestes de tous les choreutes, la mesure est « décomposée » en ses divers éléments et les points paraissent correspondre à des signaux indicateurs, multipliés avec intention. L'iambe ici est « thétique ».



LIV

Une joueuse d'aulos double, sans *phorbeia*, paraît lire sur un dyptique caché entre ses genoux la « partie » qu'elle exécute. — Cratère à figures rouges, peint vers 450. Publié par Lenormant et de Witte, *Élite céramographique*, LXXIX. *Collection Lamberg*, à *Vienne*.

LE POSÉ (LA THÉSIS)

143. On comprend maintenant pourquoi le mot « Posé » paraît devoir être substitué au mot « Frappé ». On *frappe* une unité initiale, plus intense que celles qui suivent. On *pose* une série d'unités d'égale intensité entre elles.

Il ne nous reste des Anciens aucune explication sur la nature du renforcement soutenu appliqué aux unités du Posé. Mais il est permis de tirer, de l'organisme même de leurs mesures, des notions qui nous acheminent vers le mécanisme de leur balancement rythmique et vers la répartition de leur « poids ».

Il est clairement révélé, par l'usage des points, que l'intensité de la mesure s'applique non à l'*ictus* (141) du Posé, mais au Posé dans son ensemble. Il est sûr aussi que le geste indicateur du Posé pouvait s'accompagner d'un bruit quelconque du pied ou de la main, mais que ce signal, tout pratique, était un artifice étranger à la musique et même, on peut le dire, contraire à la nature des choses. Aussi bien, en admettant que les choreutes du drame eussent besoin d'être guidés dans leurs évolutions et dans leurs chants par des percussions plus ou moins brutales, il est bien difficile de croire que les protagonistes chargés de détailler les magnifiques monodies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, fussent guidés par de pareils signaux.

On peut attribuer, métaphoriquement, une certaine « pesanteur » aux mesures antiques et supposer que cette pesanteur, inégalement répartie entre les deux régions qui se partagent le mètre, alourdit très légèrement l'une d'elles au détriment de l'autre. Cet alourdissement devait se traduire par un renforcement sans rudesse, par un appui délicat et soutenu de la voix, accompagné dans certains cas d'un minime élargissement du *tempo*, abstraction faite de la catégorie orchestique réservée plus haut (127) et qui a besoin d'*ictus* percutés. Mais cette légère différence d'intensité n'est même plus nécessaire là où les pieds impurs (131) interviennent pour signaler, par contraste, le Posé; et il semble bien que dans un très grand nombre de cas le mécanisme des « substituts » ait été préféré à tout autre, pour déterminer les deux régions essentielles de la mesure.

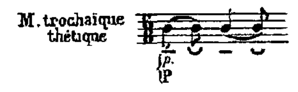
Le lecteur qui serait désireux d'entrer plus avant dans l'esprit d'une pareille rythmique, où le Posé et le Levé, le Levé et le Posé alternent dans un variable balancement, pourra aisément, en battant lui-même des mesures thétiques et des mesures antithétiques, se familiariser avec leurs allures propres. Le Levé initial est, pour nos habitudes, quelque peu troublant, mais très vite on suit les Anciens dans les leurs, et il paraît naturel de « poser », à la retombée d'un Levé; ce qui, après tout, est logique. S'il arrive, dans les pages qui suivent, que soit employé le mot *ictus*, il désignera le simple mouvement vers le bas, initial, du Posé; il n'impliquera pas nécessairement un choc. Cf. (141).

LES MESURES NORMALES ET LES MESURES ADAPTÉES

144. Bien qu'Aristoxène déclare — d'autres théoriciens le laissent entendre — que toute mesure puisse être aussi bien que thétique, antithétique, il est évident qu'on doit considérer comme normales celles où le « poids » du temps et celui de la mesure sont de même nature.

La mesure normale s'ouvre donc soit par $\begin{cases}p\\P\end{cases}$, soit par $\begin{cases}l\\L\end{cases}$.

Exemples de mesures normales :





[372]

Seront dites *mesures adaptées* celles qui sont disposées de telle sorte que la battue initiale du temps soit en conflit avec la battue du pied :

Exemples de mesures adaptées :



[373]

Cette désignation leur convient, parce que leur rôle paraît être, dans le plus grand nombre des cas, une accommodation d'un groupe rythmique isolé à un rythme prédominant. Exemple : soit une série iambique dans laquelle la mesure type est manifestement un diiambe antithétique, donc normal [360, 4] :



[374]

Supposons qu'on intercale entre deux mesures quelconques de ce schème un ditrochée; normalement il serait thétique; on devra donc lui faire subir un chavirement de la battue, le rendre antithétique; [360, 3] et ainsi on l'adaptera au rythme iambique.

Autre exemple. Soit une série de dianapestes normaux :



[375]

Qu'il s'y glisse un didactyle isolé : il s'adaptera à cette battue, deviendra antithétique et s'écrira :



[376]

On peut dire, en général, lorsqu'une mesure ne doit pas se battre normale, qu'elle est « adaptée » à une battue prédominante.

145. Comment, en l'absence des points indicateurs, et avec le secours de la seule « quantité métrique » (valeur ou durée des syllabes), — en un mot, quand on se trouve en face de textes purement verbaux, — reconnaître la battue?

Ce n'est pas toujours possible. Tant s'en faut! Mais dans un assez grand nombre de cas les « substituts » (150) fournissent des renseignements précis : il y a dans tout mètre une région réservée et qui, quoi qu'il advînt, devait rester pure : cette région est intense; c'est le Posé. Là où le poète case des mots appartenant à un autre rythme, est la région du Levé, la « moins noble » du mètre, celle que des éléments hétérogènes peuvent remplir (129) à (131).

Il importe que le lecteur retienne les types de mesures suivants, qui sont d'un emploi fréquent et dans lesquels le substitut marque le Levé. Il y est joint des mesures avec syncope interne, caractéristiques en ce sens que la syncope y chevauche de la partie faible sur la partie intense de la mesure, ce qui est conforme à notre usage de la syncope :

Ditrochée

Diiambe

- id -
[dit Choriambe]

— id -
à syncope

Dianapeste
à syncope

[377]

Ce tableau, extrait du grand tableau [360], contient les variantes les plus usitées de quelques mètres types. Le choriambe (— ◡ ◡ —) n'y figure que sous la forme antithétique, qui est la plus usitée, et qui fait de lui, le plus souvent, une simple variante du diiambe; mais c'est en réalité une mesure ambiguë dont les autres usages seront indiqués plus loin.

LA RYTHMIQUE VERBALE

146. Comment, en l'absence de substituts, déterminer le Levé, par suite le Posé, et par conséquent les limites de la mesure? Le lecteur a déjà entrevu le mécanisme de la « coupe » verbale. Il faut à ce sujet entrer dans quelques explications.

Presque tous les renseignements fournis par les Anciens sur la rythmique s'appliquent à un art vocal — donc verbal — où la valeur des syllabes, en durée, est prédominante. Le principe qui fait de la (syllabe) *longue* (—) le double de la *brève* (◡), comporte une tolérance qui permet d'attribuer à la longue une durée de 3, 4, 5 ou 6 unités. En un mot, une longue peut avoir pour valeur :

pas de signe

[378]

Il ne semble pas que, *vocalement*, cette limite ait été dépassée. Le mot reste le substratum essentiel du rythme, et à sa déformation par les allongements il y a des limites restreintes.

Mais les entraves rythmiques infligées aux séries verbales ne s'appliquaient point à l'art instrumental.

Celui-ci, il est vrai, ne prenait que rarement son indépendance absolue. Toutefois il est certain que, même associé au chant dont il était, comme chez nous, le soutien, il ne s'astreignait point à le suivre note contre note, et qu'un « contrepoint » plus ou moins fleuri, sans parler des préludes, des ritournelles et des postludes, agrémentait les parties de flûte ou de cithare. Il en résultait une polyphonie rudimentaire à II parties, une « diphonie », pourrait-on dire, qui marque les limites de l'harmonie simultanée dans l'art grec.

Ici c'est aux seuls rythmes verbaux, ou à peu près, que l'on aura affaire. Les monuments nous y confinent, et il ne faut pas l'oublier. La rythmique va donc se réduire à des mesures de syllabes; elle sera presque exclusivement métrique[1]. Toutefois, on en présentera, autant que faire se pourra, les seules applications *musicales*.

LV

Melpomène jouant, sans *phorbeia*, de l'aulos double. — Coupe à figures rouges, peinte vers 450. — *Musée du Louvre*, salle G.

LA COUPE DES MOTS

147. Les mots étant le canevas nécessaire du rythme dans l'art musical des Grecs tel qu'il vient d'être défini, il ne faut pas s'étonner que leur manière de se caser à l'intérieur des mesures ait été, pour chaque espèce de vers, déterminée avec précision.

Si les mots commençaient et finissaient en même temps que les mesures elles-mêmes, il en résulterait un cloisonnement rythmique intolérable, par sa monotonie même. Or les Grecs se sont appliqués avec soin à relier un mètre à l'autre, en anticipant ou en retardant d'une syllabe sur la mesure. Par la coupe des mots, principale à certaines places, secondaire à d'autres, ils produisent les anneaux de cette chaîne solide et souple que figure chacun de leurs vers.

Toutefois, — et cette remarque doit précéder l'exposé général des différentes espèces de vers, — lorsque ceux-ci sont constitués par une agrégation de mesures « simples », c'est-à-dire de temps-types érigés en mesure : péons, ioniques, par exemple, ou encore dochmiaques[2], il arrive très souvent que la fin des mots coïncide avec la fin des mesures. Autant dire que de tels vers sont sans coupe :



Il est encore une classe de rythmes où la fin des mots coïncide, de règle, avec la fin des mesures : c'est la série des vers et des systèmes anapestiques, rythmes de marche populaire (Tyrtée) ou de danses marchées et courues (chœurs tragiques et comiques). Dans cette orchestique « vulgaire », les percussions, la carrure, la monotonie des chutes verbales, sont recherchées avec autant de soin qu'elles sont éludées ailleurs. Le rythme anapestique représente essentiellement dans l'art grec la survivance des formules simplistes de l'art fruste; et il vit encore dans le *galop* et la *polka* des Modernes. L'absence d'enjambement verbal dans la série des mesures anapestiques éclaire le rôle de ces « soudures » dans tous les autres mètres.

Partout ailleurs, lorsque les mesures constitutives

1. La Métrique est la science de la versification grecque et latine.

2. Les dochmiaques, malgré leur complexité interne, ont été, sinon considérés, du moins traités comme des mesures simples.

des vers sont « composées », la fin des mots ne coïncide jamais, à toutes les places, avec la fin des mesures. C'est le cas des trimètres, des tétramètres (vers de 3 à 4 mesures) et *a fortiori* des vers plus longs. En d'autres termes, la coupe y est obligatoire. Dans les dimètres (vers de 2 mesures) elle n'est que facultative : la brièveté du vers dispense d'en souder les deux parties.

Les règles de la coupe, très compliquées, ressortissent à la Métrique et ne peuvent trouver place ici.

La coupe a pour effet d'établir entre les diverses mesures une cohésion étroite et de les délimiter. Lorsqu'elle fait défaut, les limites de la mesure se trouvant mal définies, la place du Posé est fréquemment déterminée par les substituts (150), qui, en principe, n'affectent que la partie faible de la mesure.

148. En résumé, pour reconnaître et spécifier les mesures, la méthode employée dans cet exposé sera la suivante :

I. Recherche des vers les plus « monnayés » afin de s'y trouver en face du type organique : ici, en effet, pas d'allongements à craindre, puisque les longues sont résolues en brèves (= puisque les noires sont résolues en croches).

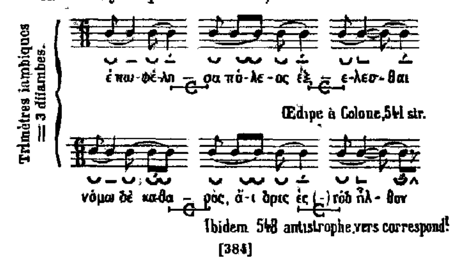
II. Attribution du Levé à la région de la mesure occupée par les « substituts » ; et, par voisinage, délimitation du Posé, où la forme rythmique reste pure.[1]

III. Contrôle par la coupe verbale (D. Serruys).

Application va être faite de cette méthode à l'un des rythmes les plus employés par les musiciens-poètes grecs, le rythme iambique :

A. — Vers dans lesquels la coupe suffit à montrer les limites des mesures :

(Les deux vers suivants, qui sont liés par la correspondance strophique et qui, à ce titre, ont le même organisme rythmique, présentent des coupes aux mêmes places. Ces coupes signalent les diiambes. Ces diiambes sont antithétiques normaux : le dernier diiambe à syncope en fait foi.)



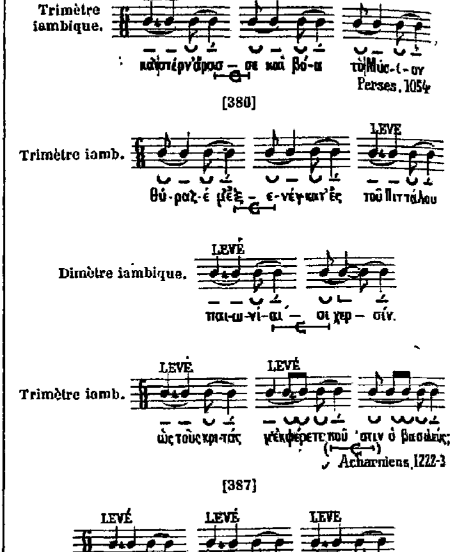
[384]

B. — Vers dans lesquels la coupe délimite les mesures et où le Levé de l'une d'elles, marqué par un substitut, confirme la forme antithétique, normale :



[385]

C. — Vers dans lesquels les substituts et les coupes se confirment mutuellement :



[388]

(Seront signalés au passage des vers où les substituts, sans coupe, suffisent à affirmer le rythme.)

Conséquence : Lorsqu'on se trouve en face de vers sans coupe et sans substituts, il faut en faire des *monomètres*[1] (vers d'une seule mesure), — à moins qu'il ne s'agisse de vers constitués par des mesures simples; ou de dimètres où la coupe est facultative; ou de vers et systèmes anapestiques, d'où elle est systématiquement exclue (147). On trouvera à l'étude des Strophes l'application complète de cette méthode.

149. Résumer ce qui précède sera définir la Mesure, autrement dit le Mètre antique, dans l'art vocal. Il doit être envisagé comme un groupement de temps-types (trochée, iambe, dactyle, anapeste, péons, ioniques), divisé en deux régions rythmiques (Posé + Levé ou Levé + Posé) d'intensités différentes. Signalées aux exécutants par la battue, ces deux grandes divisions sont révélées dans des cas assez nombreux par la place que les formes impures des temps y occupent (Levé).

A défaut de ces variantes affectant le Levé et déterminant le Posé par voisinage, les limites de la mesure sont marquées par la coupe verbale, qui empiète ou retarde d'une syllabe sur ces limites (Serruys). Les exceptions ont été mentionnées plus haut (147).

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que le retour périodique, mais non toujours isochrone, du temps-type pur se faisait à travers des sons, des mots et des gestes, et que les mouvements orchestiques venaient eux-mêmes en aide à l'auditeur-spectateur

1.

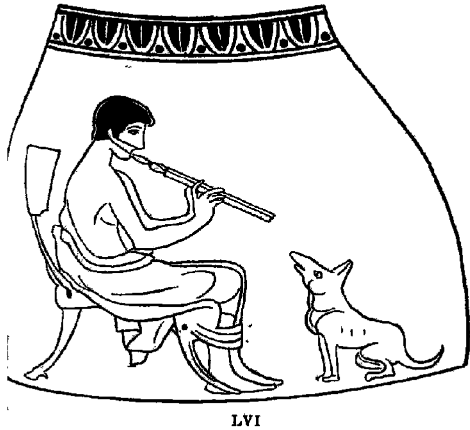
Monomètres	monopodie = 1 pied	ou	1 temps.	
	dipodie = 2 pieds	—	2	—
	tripodie = 3	—	3	—
	tétrapodie = 4	—	4	—
	pentapodie = 5	—	5	—
	hexapodie = 6	—	6	—

dans l'appréciation du rythme; car il s'agit ici d'un art triple, dont le Rythme fait l'unité. Or, le Rythme appliqué à la Musique, à la Poésie et à la Danse ne peut se révéler que si les trois Arts, simultanément, le réalisent[1]. Et c'est la raison qui fera échapper à nos analyses, hélas! tant de chefs-d'œuvre dont nous n'avons conservé que les mots...

149 *bis*. Les mesures s'associent pour former des vers désignés comme il suit :

Vers de 1 mesure		= monomètre
— 2 mesures		= dimètre
— 3	—	= trimètre
— 4	—	= tétramètre
— 5	—	= pentamètre
— 6	—	= hexamètre

Ils peuvent être disposés en séries, allongés en Systèmes ou disséminés dans les Airs et les Strophes. Aussi affectent-ils, suivant les cas, des aspects très différents.



LVI

Un éphèbe, porteur de la *phorbeia*, joue de l'aulos double. — Vase en forme d'œnochoé (vase à vin) à figures rouges, de la fin du Ve siècle avant J.-C. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, no 467.

QUELQUES TYPES DE VERS

150. I. Vers en série (exemples : le dialogue de la tragédie ou de la comédie, le récit épique, etc.). — Ce sont des vers isomètres (ou de même longueur) et qui se succèdent en tirades de toutes les dimensions; des trimetres, des tétramètres et des hexamètres, à base d'iambes, de trochées, de dactyles et d'anapestes. Tous ces vers sont faits vraisemblablement de mesures « composées », au sens antique du mot, c'est-à-dire (155) constituées par deux ou un plus grand nombre de temps (= pieds) types. Cf. (147). La coupe y est réglée minutieusement, anapestes non compris, puisqu'ils y répugnent.

Les limites des mesures ne sont point partout évidentes. On ignore encore, à vrai dire, celles du mètre dactylique, qui ne comporte point de substituts. Or, la battue n'est claire que là où ceux-ci interviennent, puisqu'ils ont pour effet de délimiter le Levé.

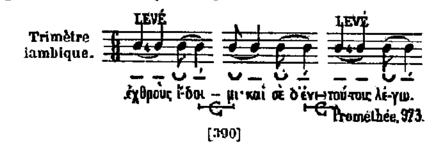
Les « substituts » sont des temps d'une forme étrangère au rythme type d'un vers : ainsi un pied binaire substitué à un pied ternaire (dactyle, anapeste substitués à iambe, trochée et *vice versa*); un pied normalement thétique substitué à un pied normalement antithétique (dactyle à anapeste, et *vice versa*, trochée à iambe, et *vice versa*), etc. Il est indispensable d'observer que les pieds « monnayés » et les pieds « condensés » ne sont pas de vrais substituts. Ainsi :

[389]

Ce sont là de simples *variantes*.

Les substituts isolés affectent toujours[2], dans les vers en série, la partie faible de la mesure. Ils déterminent donc, par voisinage, le Posé, qui ne reçoit en principe que le temps pur ou pied-type.

Des vers tels que ceux-ci sont déterminés, rythmiquement, de la façon la plus certaine :



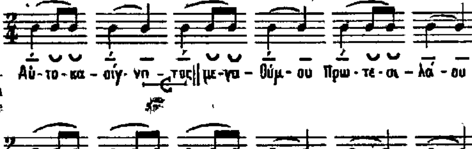
[390]

TÉTRAMÈTRE TROCHAÏQUE



[391]

Au contraire, les hexamètres dactyliques suivants :



[392]

restent, rythmiquement, des énigmes, si l'on veut conserver leur désignation, qui paraît ne pas correspondre à leur structure : il est bien difficile d'y voir des vers de six mesures[3]?

151. II. Les vers en systèmes sont des vers de longueur arbitraire, que rien ne limite, dans lesquels la mesure se répète indéfiniment jusqu'à ce que la conclusion de la série intervienne. Ce n'est pas seulement la longueur d'un tel vers qui le distingue des vers en série : ici l'enjambement d'une mesure ou d'un dimètre sur l'autre est interdit ou indifférent : il n'y a pas de coupe réglée. Les règles qui

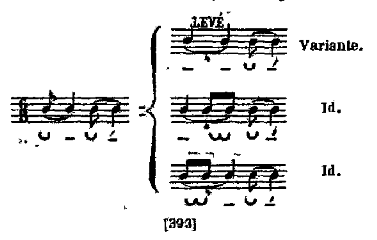
1. On verrait, par un exemple de *l'Histoire de la langue musicale* (t. I, ch. II), comment on peut espérer, dans quelques cas, obtenir, au moyen des danses exécutées par les personnages chantant, une interprétation de certains mètres.

2. Les vers anapestiques comportent des tolérances spéciales : ils admettent des substituts à presque toutes les places. C'est qu'ici la percussion (le *temps fort*) reprend ses droits et suffit à régler la battue.

3. Je crois, pour ma part, que la battue des hexamètres n'était pas uniforme et que, — élément de variété — elle se faisait tantôt par dimetres, tantôt par trimetres, etc.; l'hexamètre devait être, rythmiquement, polymorphe, si l'on tient compte des différentes formes de la coupe

président à la construction des Systèmes sont surtout verbales et ne peuvent être exposées musicalement. La fin de ces vers singuliers est souvent marquée par une *catalexe (syncope intérieure à la mesure finale)*[1].

Voici le schème métrique d'un très long système iambique tiré d'Aristophane (*Chevaliers*, 911-940). Le thème rythmique est un diiambe antithétique normal, car très souvent le spondée marque le Levé initial, et l'iambe second est partout pur :



[393]

L'ensemble se présente sous l'aspect suivant :

[394]

Cette tirade de 57 diiambes est un vers unique, délimité avec certitude par les métriciens, et il est le type de tous les systèmes analogues. Ont été soulignées les coupes qui établissent des anneaux de soudure entre les mètres. Elles sont disposées au hasard.

152. III. Les vers lyriques sont rarement plus longs que six mesures. Ils peuvent prendre soit la forme des vers en série, — tout en restant isolés ou groupés en petit nombre, — soit les formes rythmiques les plus variées, au gré du musicien-poète.

Le propre des compositions lyriques, « Airs », « Strophes », est le mélange de vers très différents par la longueur et l'organisme.

Dans les « Airs », cette variété est appelée par le texte littéraire, dont les phases successives exigent des modes d'expression différents. A étudier de près certains solis, dont il ne reste que le schème rythmique, on se rend compte de l'adaptation étroite des groupes de durées syllabiques au sens verbal de ces morceaux. Ici les mots sont les conducteurs des rythmes et des sons, et le poète précède le musicien.

Dans les « Strophes », au contraire, la variété est créée par la fantaisie du musicien. C'est lui qui trace le canevas rythmique et sonore auquel le poète adaptera des mots. La preuve en est que la strophe n'est jamais isolée; elle a toujours au moins un pendant, l'Antistrophe; réplique rigoureuse où les longues et les brèves (— et ◡) se trouvent disposées dans le même ordre. Rarement un substitut intervient : on peut poser en principe que l'antistrophe est la répétition parfaite du rythme et de la mélodie de la strophe. *Les mots seuls diffèrent.*

Or cette répétition peut se reproduire un grand nombre de fois. La quatrième Pythique de Pindare est faite de treize fois la triade suivante :

I. Strophe.
II. Antistrophe (= Strophe).
III. Epode.

de sorte que la mélopée de la strophe se répète 26 fois, et celle de l'épode 13 fois! La musique strophique est donc préétablie à la poésie. La cantilène et son rythme, Gevaert l'a montré, sont les conducteurs des mots. Et, dans ce lyrisme, il n'est pas venu à l'idée des Grecs qu'une formule expressive unique, créée par la mélodie et par le rythme, n'eût point le droit de porter des paroles successives et diverses. C'était affaire au musicien de pressentir les images, les idées, les sentiments du poète, et de leur donner un revêtement musical assez large, assez souple, pour qu'il s'y adaptât sans contrainte. Le lecteur n'ignore pas que musicien et poète, dans l'art classique des Hellènes, ne font qu'un : les noms des grands Lyriques et des grands Tragiques sont aussi les noms des grands musiciens de la Grèce.

Ces deux systèmes de composition, appliqués l'un aux Airs lyriques commandés par la poésie, l'autre aux Strophes lyriques musicalement créées avant les mots, comportent des différences dans les moyens employés, et il y aurait lieu de comparer les vers de l'un et l'autre régime.

On indiquera sommairement les caractères communs à tous les vers lyriques :

a). Contrairement à ce qui se passe dans les vers en série (150), et en raison même de la diversité des espèces rythmiques employées, la battue chavire fréquemment dans le cours d'un air ou d'une strophe.

b). Lorsque le vers lyrique a la forme d'un vers en série (trimètre iambique, par exemple, ou tétramètre trochaïque, etc.), les temps restent souvent purs, ou bien le même substitut, à intervalles réguliers, — le plus souvent de 2 en 2, — prend la place du pied type. En d'autres termes, le vers lyrique, quand il emprunte sa forme à un vers en série, conserve volontiers le thème rythmique tel quel, à tous les temps de la mesure[2].

c). Quand les mesures sont « composées » (150) (155), les enjambements verbaux faisant soudure de l'une à l'autre sont la règle, à certaines places. Fait essentiel qui ne peut qu'être signalé; contrôle efficace du cloisonnement rythmique (Serruys).

d). Le nombre des types de vers lyriques est indéfini, et le musicien-poète est toujours libre d'en créer de nouveaux. Il lui appartient de mettre en vedette les éléments caractéristiques de la mesure, afin que le lecteur ou l'auditeur puisse s'orienter à travers d'aussi libres créations. Malheureusement la musique et la danse, qui seraient le plus propres à orienter l'auditeur-spectateur, font défaut; en un grand nombre de cas nous ne pouvons soupçonner la contexture de ces rythmes, par suite de l'ignorance où nous

1. Voy. Masqueray, *Métrique*, §§ 57, 79, 122, 179, etc.

2. C'est ce qui arrive fréquemment dans les tragédies et les comédies.

sommes des allongements infligés aux « longues » du texte verbal.

153. Quel était le rôle de la mélopée dans les vers en série et dans les vers en systèmes? Au théâtre la récitation parlée (avec ou sans accompagnement instrumental), la déclamation chantée et accompagnée, alternaient avec les vers lyriques, où toutes les ressources de la voix et des instruments étaient mises en œuvre. Que si le lecteur ne peut se satisfaire d'une aussi rapide et aussi vague réponse, il trouvera la question défrichée, sinon résolue, dans les ouvrages auxquels cet exposé pratique sert d'introduction.

154. Il est nécessaire, pour le contrôle de retrouver dans les monuments musicaux, et aussi dans les textes non pourvus de notation musicale, les mesures telles qu'elles viennent d'être définies et représentées.

Toutes les fois qu'aucune indication ne contreviendra à la forme normale (144), c'est elle qui sera adoptée. Il s'agit ici non de systématiser, mais de recueillir les faits rythmiques qui présentent un caractère de certitude. Ils sont peu nombreux; les lacunes sont grandes dans les résultats acquis. Mais ils permettent déjà de s'orienter dans le riche dédale des mètres antiques et d'en cataloguer un certain nombre.

155. Les Grecs distinguaient les *mesures simples* et les *mesures composées*. Il faut y ajouter, en vue d'un classement logique, des *mesures hétérogènes* et des *mesures métaboliques*.

Les **mesures simples** sont constituées par un seul temps (pied). Il y en a des exemples dans les six types 23, 24, 43, 44, 45, 46 du tableau des Mesures [360].

Les **mesures composées** sont faites de l'agrégation de deux ou plusieurs temps. Ce sont tous les types autres que les six énoncés ci-dessus et présentés dans les exemples précédents.

Les **mesures hétérogènes** sont produites par la juxtaposition de pieds appartenant à des genres rythmiques différents. La battue paraît s'y être faite par décomposition des temps.

Les principales mesures hétérogènes sont les *dochmiaques* (201).

Les **mesures métaboliques** contiennent une modulation rythmique, ou, plus exactement, sont l'agent d'une modulation rythmique et l'intermédiaire entre deux rythmes antagonistes. Par leur ambiguïté constitutive, elles se rattachent en effet à l'un ou à l'autre de ces rythmes et tirent de cette instabilité l'efficacité de leur emploi.

Le *choriambe* (–∪∪–), ainsi nommé parce qu'il est formé d'un trochée (= chorée) et d'un iambe [377], est un type de mesure métabolique. Toutefois il n'a point partout cette fonction.



LVII

Aulos double accompagnant les jeux d'honnêtes citoyens, après boire. L'un d'eux paraît, d'un grand élan, s'apprêter à sauter par-dessus un petit vase. L'autre fait de l'équilibre. — Vase peint vers 300 avant J.-C. et publié dans le *Museo Borbonico*, XV, 15.

Mesures simples.

TEMPS ÉRIGÉS EN MESURES

156. Le tableau suivant peut en être dressé :



157. Constituée par un seul temps, la mesure simple est une forme rythmique exceptionnelle.

Parmi les temps fondamentaux énumérés, ceux qui se prêtent le mieux à la transformation en mesure sont les temps contenant plus de 4 unités, les péons et les ioniques.

Les temps de 3 et de 4 unités ne sont guère érigés en mesures que dans les mesures composées hétérogènes. On verra plus loin l'iambe s'unir au crétique en conservant sa battue propre, pour former un dochmiaque (201).

MESURES DACTYLIQUES

158. D'après le nom donné par les Anciens eux-mêmes au vers homérique, on aurait dans l'*hexamètre dactylique* (= 6 mètres composés chacun d'un dactyle) un assemblage de 6 mesures. C'est là une étiquette tardive, qui ne correspond qu'imparfaitement à l'organisme du vers épique : la coupe des mots en fait foi. Cf. [392]. Exemple :

1. En imitation du péon épibate antithétique décrit par Ar. Quintilien [360, 48].



[396]

Cela ne doit pas être le rythme primitif. Cette question ne relève que de la Métrique : aucun texte musical n'éclaircit le problème. On remarquera que la mesure 5 est un dactyle pur (abstraction faite de l'emploi exceptionnel du spondée à cette place). La mesure 6 est toujours dissyllabique.

MESURES ANAPESTIQUES

159. Le seul exemple musical que l'on puisse citer de pieds de quatre unités individualisés en mesures est tiré de l'Anonyme. La notation, complétée par les points du Posé, se présente dans l'ensemble des manuscrits sous la forme :



[397]

Ce sont là des anapestes, dans lesquels la noire est monnayée. Il en résulte une série de temps entièrement résolus en leurs unités constitutives : des *proceleusmatiques*, disaient les Grecs. Dans la musique vocale ces séries ininterrompues de brèves sont exceptionnelles.

Bien que musicalement — si tant est que dans un pareil exercice la musique soit en cause — on puisse grouper deux à deux ces anapestes, l'élève devait les rythmer comme si chacun d'eux eût été une mesure. Cet exemple, on le voit, ne tire pas à conséquence.

MESURES PÉONIQUES (QUINAIRES)

160. Les temps sont souvent ici assimilés aux mesures et battus comme tels. Le *posé* et le *levé* du temps deviennent donc, régulièrement, le Posé et le Levé de la mesure.

Les vers lyriques faits de péons sont principalement des tétramètres.

Les *péons crétiques* ont pour type de mesure la forme



[398]

et pour variantes de cette forme les monnayages :



[399]

Il est rare que plusieurs mesures du type 3 se suivent. Voici quelques schèmes de vers crétiques tétramètres :



[400]

Quelquefois le dernier pied subit une condensation des unités (les Grecs disaient une *catalexe*, mot qui dans bien des cas est synonyme de syncope) :



[401] Lysistrata, 792

Exemple d'hexamètre :



[402] Suppliantes, 420-1

Il y a des cas où la forme à 5/8 n'est qu'une apparence et où le crétique est un ditrochée dont le second pied est condensé :



[403]

Il y avait deux espèces de crétiques : les uns thétiques : [404], les autres antithétiques : [405].

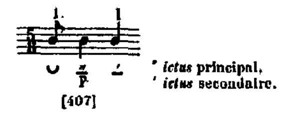
Dans ces derniers le Posé est la plus courte des deux divisions de la mesure. On constate ainsi que le genre hémiole admet aussi bien

$$\frac{P}{L} = \frac{3}{2} \text{ que } \frac{P}{L} = \frac{2}{3}.$$

161. Le *péon bacchiaque* ou *bacchée*, qu'il faut bien se garder de confondre avec le diiambe condensé :

[406]

dont la chanson de Tralles [445] montre un type, est un pied quinaire, qui semble être l'antagoniste du crétique, de la même manière que l'iambe est l'antagoniste du trochée. Battue cependant incertaine, énigmatique. Les métriciens donnent à entendre qu'elle peut être :



[407]

ce qui est au moins singulier.

D'après eux, il faut écrire de la façon suivante les tétramètres bacchiaques, de forme très simple, que l'on trouve définis dans Héphestion et dont Eschyle a usé, en des moments pathétiques :



[408]

Le monument étudié ci-après (Air de l'Anonyme) paraît présenter la battue :



[409]

162. Un fait est hors de doute : dans les mètres péoniques (quinaires) le contact du 6/8 et aussi du 3/4 avec le 3/8 est considéré comme un *tempo rubato* agréable. Le mélange de ces trois formes rythmiques est goûté par les Grecs et aussi par les Latins.

L'isochronisme n'est, dans la lyrique grecque, qu'un élément fort secondaire. A l'encontre de ce qui se passe dans les vers en longue série, faits surtout pour la déclamation ou la lecture, il a été éludé en mainte occasion par les poètes-musiciens du lyrisme. Le 5/8, le 3/4 et le 6/8 vivent en bons voisins. Sur ces fluctuations rythmiques, Laloy a écrit des pages pénétrantes[1].

Assez souvent, lorsque dans un même vers les péons antagonistes se rencontrent, il arrive qu'ils soient séparés l'un de l'autre par une mesure de 6 unités. Il y a là un procédé ingénieux, délicat, quelque chose d'analogue peut-être au rôle joué par le choriambe dans le vers sapphique (204). Mais dans l'incertitude de la battue, je me contenterai d'écrire avec une double haste (140), ce qui est une solution... prudente :



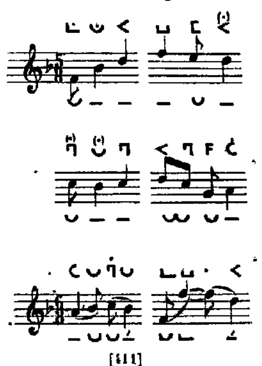
[410] Alceste, 595-601.

Une preuve qu'on peut se passer de l'allongement du 5/8 en 6/8 dans de tels vers est fournie par une petite pièce de l'Anonyme, un air instrumental, peut-être une mélodie vocale transcrite pour cithare, et dans laquelle un choriambe voisine avec des péons.

Si l'on s'en tient aux manuscrits, nulle part le signe de la longue à 2 unités ne se lit, et les longues (-) valent 2 unités, sans plus.

Le schème rythmique peut être établi comme il suit, en adoptant pour solutions celles qui se trouvent dans le plus grand nombre de manuscrits, méthode dont il faut bien se contenter ici, la qualité des textes n'étant pas suffisamment hiérarchisée :

Air de l'Anonyme.



[411]

La troisième couple de mesures étant d'une forme bien connue dans la poésie lyrique (c'est un *phérécratéen... premier*) :



[412]

on peut faire subir au *fa* supérieur de la dernière mesure l'allongement voulu pour produire cette syncope (c'est-à-dire 3 unités de temps au lieu de 2). Mais partout ailleurs on doit conserver aux longues de 2 unités la valeur graphique que les manuscrits leur prêtent. Westphal a bravement allongé, dans les quatre premières mesures, la longue terminale : c'est une supposition que rien n'autorise[2].

Sept manuscrits fournissent cet air. Il y en a deux à Paris, désignés ci-dessous par leurs numéros de catalogue (Bibliothèque Nationale) et dont voici les *fac-simile* :

(2532) κῶλον ἑξάσημον

[413]

(2458) κῶλον ἑξάσημον

[414]

1. *Aristoxène de Tarente*, p. 137 et *passim*.

2. On peut admirer la décision avec laquelle il a coiffé tel signe plutôt que tel autre du trait marquant la longue. Sans doute les autres manuscrits l'ont guidé ? Car il faut avouer que sur nos deux « parisiens » bien des incertitudes subsistent.

Ci-dessous la transcription que Westphal (*die Musik des griech. Alterthums*, p. 337) en propose :

[2532]

ㄴ∪< ∪̄ [<ꓶ ∪̄ ꓶ̄ <ꓶ F Ć
Ć ∪ꓶ ∪̄ ㄴ∪ <

[415]

[2458]

ㄴ∪̄ < ∪̄ [<ꓶ ∪ ꓶ̄ <ꓶ F C
C̄ ∪ꓶ ∪ ㄴ∪̄ <

[416]

Comme nulle part Westphal n'a relevé le signe de la longue ternaire [378], on peut estimer qu'il n'y a pas lieu de l'introduire, si ce n'est dans la sixième et dernière mesure, qui paraît contenir une syncope interne.

On peut donc croire, jusqu'à plus ample informé, que ce petit air charmant se compose de quatre mesures quinaires suivies de deux mesures sénaires. Un choriambe (– ∪ ∪ –), mesure métabolique (= modulante) par excellence, sert de lien entre les deux séries.

Observons sur l'ex. [417] que si la traduction rythmique y est exacte, les Levés et les Posés des mesures se trouvent affrontés, d'une mesure à l'autre et alternativement ; il y a renversement de la battue à chaque mètre. C'est là une recherche *étrangère à notre art*, et c'est assurément une des singularités de la rythmique des Grecs, qui mériterait qu'on la mît en pleine lumière. Il en sera relevé des exemples irrécusables dans les Strophes [532] et suiv., et ils témoigneront que ce chavirement de la balance rythmique, dont l'Air de l'Anonyme pose le problème, était un procédé usuel dans le lyrisme.

163. En effet, avant d'abandonner ce petit monument, il faut constater qu'il serait permis de donner aux mesures 5 et 6 la forme suivante :



[417]

autrement dit, de revenir, pour conclure la période, au thème rythmique initial. Le 6/8 se trouverait ainsi isolé et représenté par une seule mesure, noyée au milieu de mesures quinaires. Cela n'était point pour effrayer les Grecs. (*Cf.* Laloy, *Aristoxène*, p. 327 sq.)

Il y a une telle ressemblance entre les rythmes de cet Air et ceux des vers 10-11 de la Pythique V, — dans l'hypothèse où aucune longue, ici comme là, ne vaut plus de deux unités, — que, en appliquant la règle de Serruys, se provoque une comparaison justifiée par les apparences. Est adoptée pour l'ensemble la battue normale du diambe terminal :



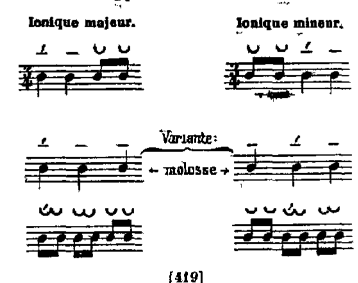
[418]

Qu'il paraisse plus simple d'allonger la longue terminale de chaque péon et de chaque bacchée, cela peut être l'opinion d'un grammairien; ce n'est pas celle d'un musicien. Laloy reproche aux métriciens modernes de s'être acharnés à établir ces équivalences et cet isochronisme. « L'oscillation de cinq à six et de six à cinq devait ajouter au charme de ces rythmes enveloppants et tournants... L'introduction des péons et des bacchées réels (dans des séries diiambiques) prévient la monotonie du rythme ternaire trop prolongé. » (*Aristoxène*, p. 331.)

164. Apparemment il n'y a pas de différence essentielle entre les péons (crétiques et bacchiaques) considérés comme pieds et les péons comptés pour mètres. Temps et mesures peuvent se confondre. Toutefois, la nature de leur emploi conseille des traitements divers. Ainsi les exemples antérieurs sont tirés de vers péoniques isolés, et il est nécessaire d'y mettre en évidence, en raison de cet isolement, les divisions internes du rythme type, par conséquent de battre par temps : ce qui revient à faire du temps la mesure. Au contraire, les hymnes delphiques présentent de longues séries de péons; et il est logique, en pareil cas, d'y chercher les groupements, selon la méthode préconisée par Aristoxène. Il vaut donc mieux réserver ces hymnes à la section des « mesures composées » [213] à [215].

MESURES IONIQUES

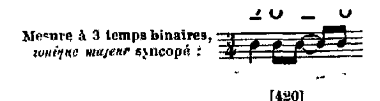
165. Les temps (pieds) de 6 unités peuvent être, comme ceux de 5 unités, érigés en mesures simples. Les deux formes types et leurs variantes sont :



[419]

On compléterait ce tableau en monnayant telle noire qu'on voudra, et l'on obtiendrait ainsi 5 combinaisons nouvelles pour chacun des deux types.

Fréquemment une syncope (anaclase) se produit à l'intérieur de la mesure, ou à la soudure des mesures. L'ionique majeur peut devenir :



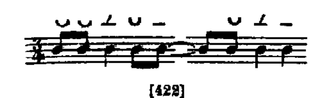
[420]

forme rythmique qui, métriquement, peut passer pour un ditrochée, mais en est bien différente :

Mesure à 2 temps ternaires, *ditrochee :*

[421]

L'ionique mineur admettait une syncope de sa dernière unité sur la première unité de la mesure suivante, chevauchement qui engendrait un dimètre de la forme :



[422]

166. Ioniques majeurs. — Ils se présentent sous la forme de dimètres, de trimètres, de tétramètres.

Voici des trimètres remarquables (Sappho, fr. 54, Bergk) :



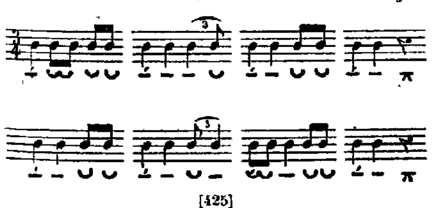
[423]

On trouve dans la Tragodopodagra de Lucien des tétramètres en série continue, — donc isochrones (?), — où un mode de notation irrégulier permet seul la transcription : certaines mesures admettent une valeur plus courte que la brève normale. Ci-dessous la forme du vers type (dit *sotadée*) et ses principaux substituts :



[424]

Les vers suivants contiennent des *brèves abrégées* :



[425]

Il va de soi que si dans le sotadée chaque mesure subit l'anaclase et prend l'aspect d'un ditrochée, il faut bien se garder de rythmer à 6/8 :



[426]

167. Ioniques mineurs. — On trouve dans Aristophane des dimètres de forme très libre, où les valeurs du 3/4 se répartissent comme il suit :

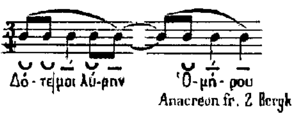






[427]

A tout prendre, ces ioniques exceptionnels sont moins irréguliers qu'une forme très commune du dimètre où les deux mesures sont liées l'une à l'autre par syncope [422]. Il en résulte un petit vers élégant dont Anacréon a beaucoup usé et qui porte son nom :



[428]

Cette soudure par syncope se nomme, elle aussi, *anaclase*. On la retrouve dans les trimètres et dans les tétramètres faits d'ioniques mineurs.

Exemple de tétramètre avec double anaclase :



[429]

A signaler enfin la condensation très fréquente des deux noires du Posé. L'exemple est un trimètre :



[430]

Les pentamètres, les hexamètres, même les heptamètres se rencontrent chez Euripide. C'est dans sa tragédie des *Bacchantes* que les plus brillantes strophes du mètre ionique mineur déroulent leurs périodes. On en trouvera aussi de beaux exemples dans les *Perses* (65,..), les *Suppliantes* d'Eschyle (1018,..), les *VII contre Thèbes* (720,..), *Prométhée* (397,..), les *Suppliantes* d'Euripide (42,..), le *Cyclope* (495,..), les *Grenouilles* (324,..), les *Guêpes* (291,..), etc.

Souvent les 3/4 sont mis en contact avec de vrais 6/8 et il y a réellement passage de la battue ternaire à la battue binaire ou *vice versa*. Le fait que 6/8 et 3/4 comptent l'un et l'autre 6 unités constitutives a paru aux Grecs une raison de les juxtaposer. Et il en résulte de fort jolies « métaboles ». Nous dirions

modulations rythmiques. Pourquoi cette expression très claire n'entrerait-elle pas dans notre langage musical?



LVIII

Aulos double. La Ménade qui en joue porte au poignet gauche un fourreau à franges destiné à contenir les « flûtes ». — Vase peint vers 440 av. J.-C.; amphore à figures rouges de la collection de Luynes. — *Cabinet des Médailles;* catalogue de Ridder, n° 357.



LIX

Tympanon (à grelots?) percuté par une Ménade. C'est une peau tendue sur un cercle rigide. L'exécutant frappe avec la paume de la main. Cette image ouvre la série des instruments à percussion. — La figure est empruntée au *thiase* (cortège) de Dionysos, qui orne l'amphore déjà citée (LVIII).

Mesures composées.

168. Constituées par plusieurs temps, les mesures composées sont les formes rythmiques les plus fréquentes.

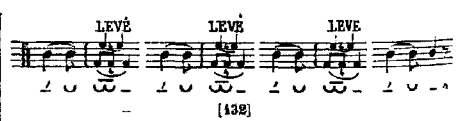
Elles seront étudiées suivant l'ordre et les catégories du tableau [360], et l'on s'arrêtera de préférence aux exemples musicaux. Les exemples purement métriques (réduits aux mots des textes) sont nécessairement sujets à controverse; aussi ne seront présentés dans les pages suivantes que ceux dont l'interprétation est vraisemblable.

Ditrochée thétique [360, 1]. — C'est la forme normale (144). Son emploi le plus fréquent se trouve dans le vers de 4 mesures dit *tétramètre trochaïque,* du type :



[131]

A l'exception de la quatrième mesure, qui conserve toujours la même forme, les trois autres comportent dans leur partie faible les substituts déjà signalés (130), spondée [360, 1bis] et anapeste :



[132]

Le dactyle est exclu des substitutions; — du moins est-il extrêmement rare.

La partie pure initiale comporte *a piacere,* sinon dans les plus anciens tétramètres trochaïques, du moins dans ceux de Sophocle et surtout d'Euripide, le remplacement du trochée par sa variante le tribraque.

Le ditrochée thétique est le thème rythmique de la Première pythique de Pindare. Voir plus loin (176); le monument ne pouvant être présenté qu'après les explications fournies ci-après et relatives à d'autres textes.

169. Ditrochée antithétique [360, 2]. — Dans un grand nombre de vers dits v. *glyconiens,* qui sont des dimètres ou des tétramètres, la dipodie trochaïque antithétique, dans laquelle la partie faible est initiale, est révélée par la place des substituts à 4 unités. L'immense majorité des cas les installe en effet dans la première partie de la mesure [360, 2bis], ce qui marque avec certitude que là aussi est la région faible. Il ne faut donc point dire, comme quelques métriciens, que

de tels ditrochées sont battus à contretemps. Ils sont — rien de plus légitime — des mesures « adaptées » (144) : la bascule rythmique y change de place, selon la définition générale, applicable à tous les mètres. Le contretemps n'existerait que si, la partie pure intense étant initiale, il fallait néanmoins lui infliger le Levé. Cf. (230).

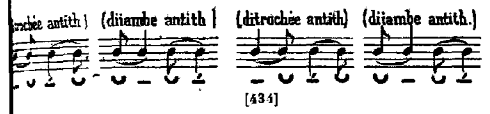
Dans les *glyconiens*, dont la forme est :



[433]

la juxtaposition du ditrochée et du diiambe se fait grâce à l'emploi de la forme « adaptée », à la première mesure, et la battue se trouve unifiée.

La fin du second hymne delphique présente des vers de cette nature. Ce sont des tétramètres dont la forme schématique, sans substituts, est :



[434]

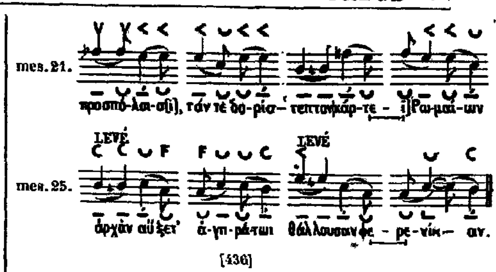
et dans lesquels la place des substituts révèle précisément la partie intense. Car on a presque partout :



[435]

comme on peut le voir par l'exemple suivant (*glyconiens* à la fin de l'un des hymnes delphiques) :





[436]

170. Si l'on construit le schème métrique de cette série glyconienne et si l'on divise chaque tétramètre en dimètres, on retrouvera l'équivalent de ces dimètres dans les parties lyriques des tragédies et des comédies spécifiées ci-dessous :

1) — — ⊥ ∪ | — ∪ ∪ ⊥ || — — ⊥ ∪ | ∪ — ∪ ⊥ Ⓐ Œd. Col 705

5) — — ⊥ — | — ∪ ∪ ⊥ || — — ⊥ ∪ | ∪ — ∪ ⊥ Ⓑ Grenouilles 1325 Œd. Col 705

9) ∪ — ⊥ ∪ | ∪ — ∪ ⊥ || — — ⊥ — | — ∪ ∪ ⊥ Ⓒ Œd. Col 670 Grenouilles 1325

13) — — ⊥ ∪ | — ∪ ∪ ⊥ || — — ∪ ⊥ | — ∪ ∪ ⊥
∪ — ∪ ⊥ | — ∪ ∪ ⊥ (cf. Antigone 781)

17) — — ⊥ — | — ∪ ∪ ⊥ || — ∪ ⊥ ∪ | — ∪ ∪ ⊥ Grenouilles 1325

21) — ∪ ⊥ ∪ | — ∪ ∪ ⊥ || — — ⊥ ∪ | ∪ — ∪ ⊥ Œd. Col. 705

23) — — ⊥ ∪ | ∪ — ∪ ⊥ || — — ⊥ ∪ | ∪ — ⊥ Œd. Col 705 Ⓓ Grenouilles 1328

[437]

L'hymne delphique paraît en fournir la traduction exacte :



[438]

Ce dernier dimètre reçut des métriciens le nom de *phérécratéen*. Il est caractérisé par la catalexe (syncope interne dans la mesure terminale) et diffère du

1. 

[437 *bis*]

glyconien par ce détail de structure. Au fond, la mesure est la même : c'est le 6/8, extrêmement fréquent dans le lyrisme grec, et qui comporte des variantes innombrables.

171. En voici quelques-unes, que l'hymne delphique ne montre pas :



[439]

[440]

Quant au remplacement du trochée ou de l'iambe par le tribraque, il se fait n'importe où : c'est une équivalence :



[441]

De sorte qu'on aboutit parfois à un vers ainsi résolu :



[442]

C'est rare. Les Anciens se sont montrés peu amateurs, dans l'art vocal, des longues séries de brèves. Mais sans doute ils les acceptaient dans l'art instrumental.

172. En admettant que le texte primitif n'ait pas été corrompu, les mesures 5, 11, 17 de [436] [437] sont intéressantes : elles montrent que le ditrochée peut être remplacé par le dispondée et que, dans un rythme bien établi, la partie pure, intense, peut, elle aussi, admettre un substitut, par suite de la vitesse acquise.

173. Dipodie iambique : DIIAMBE [360, 3, ; et bis]. — La forme thétique est *adaptée :* Voy. 1re Pythique de Pindare [452]. La forme antithétique est la forme normale.

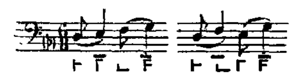
Un exercice de l'Anonyme en montre explicitement le balancement rythmique (Levé + Posé) appliqué ici à un dimètre. La place du point qui marque le Posé est intéressante : elle coïncide avec le *posé* du temps. Mais la croche qui précède la noire fait partie du Posé avec elle. Il y a là une abréviation séméiographique imaginée pour mettre en évidence la structure interne du temps.

Cet exercice a pour schème métrique :



[443]

Texte et transcription en hauteur vraie :





[444]

Ce qui a été dit précédemment du ditrochée et du diiambe permet de se rendre un compte exact du rythme et de sa battue dans le monument connu sous le nom de chanson de Seikilos, petite pièce charmante dans sa brièveté. Elle fournit la preuve que le trochée et l'iambe, en 6/8, peuvent se substituer l'un à l'autre, dans les morceaux lyriques, et que l'antagonisme dont ils font parade ailleurs fait place ici à une tolérance mutuelle.

Voici le texte, dont Th. Reinach[1] a donné un remarquable commentaire, et auquel est appliqué le mode de graphie rythmique déjà connu du lecteur. Comparez la transcription ci-dessous à la version précédemment proposée [259].

Chanson de Seikilos.

(Inscription de Tralles.)



[445]

Cette transcription diffère de celle de Th. Reinach à la dernière mesure. La pierre présente les signes :

CXƆ
T E I.

[446]

Dans sa discussion d'une leçon de Crusius[1], M. Reinach lui-même me suggère la traduction ci-dessus : je considère que le signe de la longue (-) s'applique aux deux derniers tiers « de la syllabe mélodiquement dédoublée » en un tribraque iambique :

1. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1891, p. 365 sqq.

[447]

et le point du Posé tombe ainsi à la place normale (cf. mesures 4 et 6). Ce mode de lecture a l'avantage de supprimer une anomalie.

Sur ce monument le Posé est signalé aux yeux par des points, comme dans les exemples précédents tirés de l'Anonyme. Lorsque l'iambe est condensé en une tenue de trois unités (mesures 1 et 2), le point surmonte le signe de cette tenue. Lorsque l'iambe a sa forme pure (mesures 4 et 6), le point est appliqué à la seule noire, afin d'indiquer le *posé* du temps. Lorsque l'iambe est remplacé par le tribraque, chacune des 3 croches du groupe est surmontée du point (mesure 5). Aux mesures 3 et 7 le lapicide a manqué de place ou de soin : il convient d'ajouter le point à la 3e croche.

L'exécution de cette jolie pièce, avec alourdissement très léger du Posé, — il faut battre à l'antique, en commençant par le Levé, — est minutieusement réglée par les signes; et elle est une démonstration directe de la pratique rythmique des Anciens.

Abstraction faite de la mesure 3, où le premier temps est trochaïque, les diiambes *purs* (4, 6), *monnayés* (5, 7, 8), *contractés* (1, 2), balancent périodiquement leurs deux temps, dont le plus faible est initial. Mais cette mesure 3 elle-même, qui commence par un trochée, obéit au même régime : le trochée initial y est faible, comme dans la dipodie trochaïque antithétique[1].

Cette mesure 3 a une importance capitale : elle confirme l'interprétation donnée, dans les glyconiens de l'hymne delphique, du groupe rythmique — ∪ ∪ —, appelé *choriambe* par les métriciens, parce qu'il résulte de l'affrontement du chorée (= trochée) et de l'iambe [377] :



[448]

C'est une mesure ambiguë : ici la bascule rythmique penche vers l'iambe terminal (cf. mesures 2, 12, 14, 16, 18, 20, 22 de l'exemple [436]. Les métriciens ont longtemps cru incompatibles le trochée et l'iambe; leur juxtaposition en une même mesure pouvait, en effet, paraître contradictoire. La chanson de Seikilos a définitivement « réhabilité le choriambe », et confirmé les vues exposées par Henri Weil, dès 1872. Th. Reinach a mis en lumière l'importance de cette inscription : le choriambe est ici l'équivalent du diiambe et subit la même batteu.

La forme ambiguë lui permettra tout aussi bien de se faire à l'occasion le substitut du ditrochée (176), et on le verra — autre rôle — devenir un agent de modulation rythmique à l'intérieur de certains vers [524].

174. L'interprétation de l'hymne à la Muse, attribué à Mésomede (à comparer avec la transcription [70]), se réduit à la première strophe. Il est certain que deux pièces minuscules ont été confondues en une seule[2]. La première paraît être clairement exprimée par la graphie ci-dessous :

Hymne à la Muse.



[449]

Le manuscrit de Naples donne aux mesures 6 et 7 (vers 3 et 4), au lieu de Z sur la noire, le son N. La traduction proposée par Th. Reinach, qui voit ici un tétracorde néo-chromatique, I N P C (= *ré ut♯ si♭ la*), dans lequel le son N est emprunté aux Disjointes chromatiques du ton hypolydien, appelle l'observation suivante. Dans l'hymne delphique [547], le tétracorde néo-chromatique empruntera son degré anormal à l'échelle pseudo-relative située une tierce mineure plus bas. On aurait ici, conformément à cette pratique, non I N P C, mais I K P C. [Le lecteur peut se reporter aux diagrammes [151] [153] et, au moyen du tableau [168], substituer aux signes de la notation dite instrumentale ceux qui se trouvent employés dans les manuscrits de l'hymne à la Muse.] Le son N, emprunté par Th. Reinach à une échelle chromatique hétérogène, bien que voisine[3], se trouverait ainsi isolé au milieu d'une série diatonique divergente. Il n'a point paru à Gevaert que cette leçon fût justifiée. Mais il convient de la signaler, dans le cas où une trouvaille nouvelle apporterait une confirmation aux vues de Th. Reinach.

La seconde pièce (Καλλιόπεια σοφά), d'après Reinach, est constituée par deux hexamètres dactyliques, où le Posé en chaque pied est initial, et qu'on peut lire directement sur l'exemple [70]. Mais il estime que le dernier vers, qui fait chavirer la battue, est un dimètre fait de deux diiambes, dont le premier a la forme choriambique. Cette juxtaposition de deux rythmes antagonistes est une élégance recherchée, ailleurs établie par d'autres exemples.

Ne pourrait-on toutefois, vu la brièveté de la pièce, considérer que le choriambe du dernier vers est une répétition des deux choriambes initiaux dans les deux trétramètres choriambiques précédents? L'ensemble

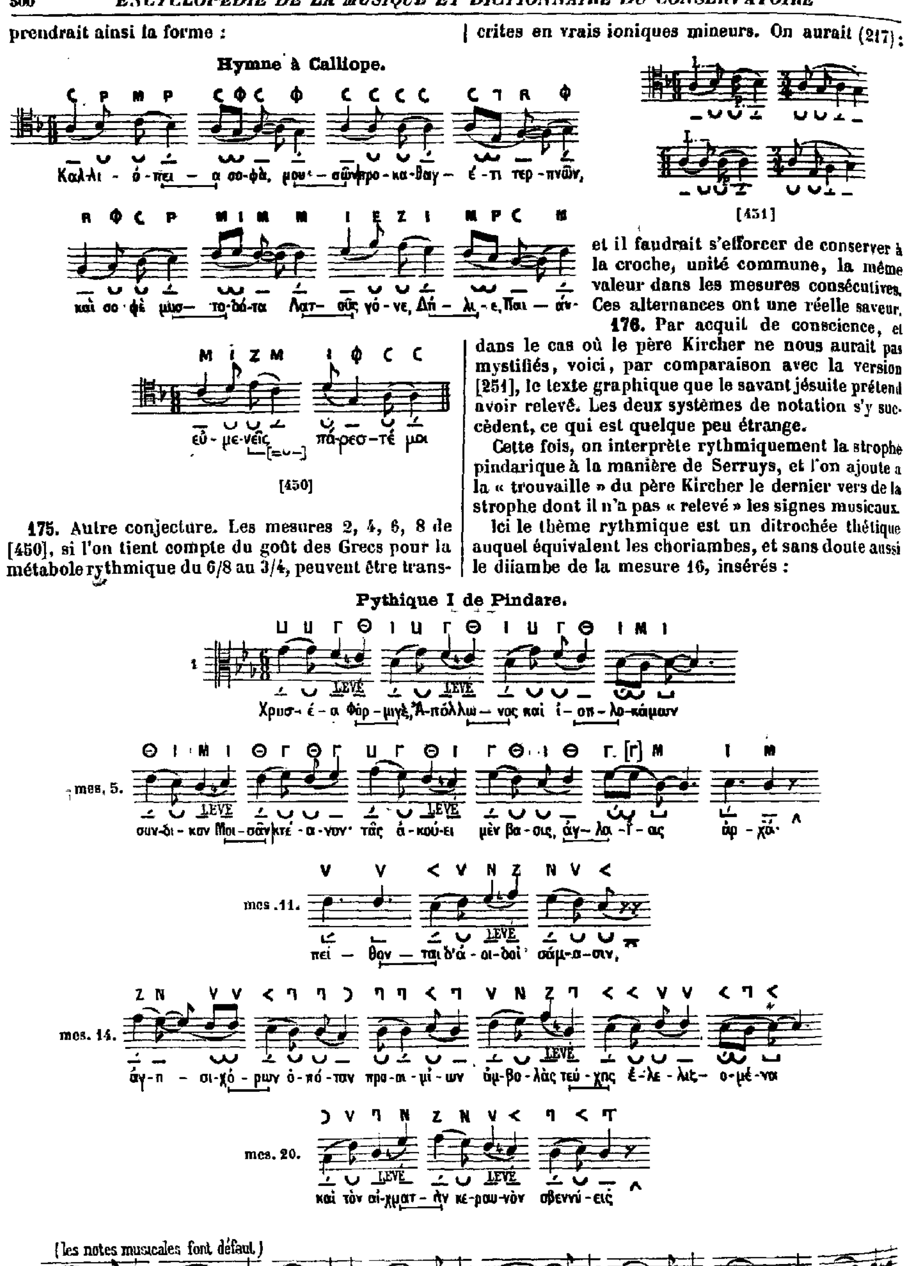
1. Si dans l'air de l'Anonyme on transforme en tenue de 3 unités cinq des longues fournies par les manuscrits, on aboutit à la transcription de Westphal et à des ressemblances étroites avec la chanson de Tralles. Mais pourquoi infliger à des longues normales un accroissement de durée arbitraire?

2. Le manuscrit de Venise indique : ἄλλως, au 5e vers.

3. Le mécanisme graphique du néo-chromatisme dans l'hymne delphique est apparemment plus logique que celui-ci.

prendrait ainsi la forme :

Hymne à Calliope.



[450]

175. Autre conjecture. Les mesures 2, 4, 6, 8 de [450], si l'on tient compte du goût des Grecs pour la métabole rythmique du 6/8 au 3/4, peuvent être transcrites en vrais ioniques mineurs. On aurait (217) :

[451]

et il faudrait s'efforcer de conserver à la croche, unité commune, la même valeur dans les mesures consécutives. Ces alternances ont une réelle saveur.

176. Par acquit de conscience, et dans le cas où le père Kircher ne nous aurait pas mystifiés, voici, par comparaison avec la version [251], le texte graphique que le savant jésuite prétend avoir relevé. Les deux systèmes de notation s'y succèdent, ce qui est quelque peu étrange.

Cette fois, on interprète rythmiquement la strophe pindarique à la manière de Serruys, et l'on ajoute à la « trouvaille » du père Kircher le dernier vers de la strophe dont il n'a pas « relevé » les signes musicaux.

Ici le thème rythmique est un ditrochée thétique auquel équivalent les choriambes, et sans doute aussi le diiambe de la mesure 16, insérés :

Pythique I de Pindare.

[452]

Pour analyser le rythme d'une telle pièce il faut admettre que normalement la partie pure de la mesure spécifie le Posé (168). D'où il suit que le thème rythmique si fréquent dans la Pythique I,

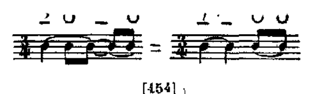


[453]

est un ditrochée thétique avec substitut au Levé. Or à la troisième mesure du vers 4 on trouve le mot προοιμίων ; c'est un diiambe thétique (tableau [360], type 3) noyé dans les ditrochées et qui épouse leur battue; c'est un diiambe « adapté », dont la forme thétique est rare, et qui semble jouer ici un rôle analogue à celui du ditrochée antithétique dans un rythme diiambique prédominant. Cf. (230).

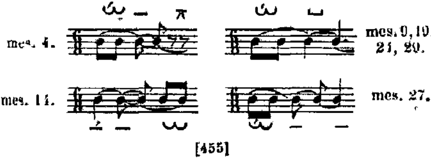
A la strophe entière la battue thétique sera donc conservée, plutôt que de rompre ses alternances régulières en une région qui ne semble point comporter une telle métabole. Les choriambes disséminés dans le texte, équivalents des ditrochées, seront battus comme tels, c'est-à-dire en sens inverse des choriambes diiambiques.

De même que dans les ioniques on trouve de faux ditrochées produits par une syncope à l'intérieur de la mesure (165) :



[454]

de même parmi les ditrochées ou les choriambes équivalents on trouve les faux ioniques de la forme :



[455]

Ces différences, essentielles pour des musiciens de métier, et simples, peuvent devenir pour les métriciens qui envisagent seulement des syllabes longues ou brèves, des pierres d'achoppement. A ne considérer que le texte verbal, il est assez difficile en effet de s'apercevoir que la même série de longues et de brèves a deux significations rythmiques différentes : selon que 6, nombre d'unités constitutives, se divise par 2 ou par 3, on a affaire à une mesure à deux temps ternaires ou à une mesure à trois temps binaires. La différence est grosse, mais la réalisation est sans malice.

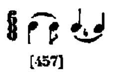
La mesure 11 offre, à n'en guère douter, un exemple de tenues valant chacune trois unités. On comparera à ce vers les suivants, — en supposant que nul autre allongement n'y intervienne :



[456]

Le dernier vers de [452] (sans musique) paraît être de huit mesures. Elles doivent s'énumérer : 1) choriambe; 2) ditrochée avec syncope interne et contraction; 3) ditrochée thématique; 4) choriambe; 5) faux ionique mineur, équivalent d'un ditrochée à syncope; 6) choriambe; 7) = 2; 8) ditrochée thématique.

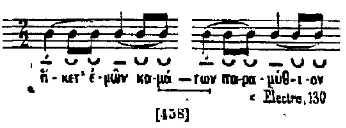
Le même thème rythmique



[457]

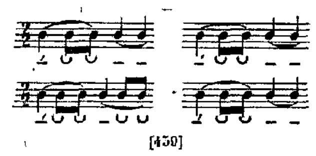
se retrouve dans l'épode, dont aucun fragment musical ne subsiste.

177. Dipodie dactylique. Didactyle thétique [360, 5]. — La forme thétique est naturellement la forme normale :



[458]

Après des séries plus ou moins longues de dimètres semblables à celui qui précède, on trouve souvent, en manière de conclusion rythmique, l'une des deux formules suivantes :



[459]

ce qui paraît mettre en évidence la partie faible; non qu'il y ait là un substitut, dans le sens qui a été attribué au mot (150); mais le fait seul que la forme dactylique pure est réservée au temps initial peut suffire, par sa réitération, à signaler la place du Posé.

On observera que l'hexamètre dactylique (158), d'après cette remarque, se termine par une dipodie semblable.

178. Didactyle antithétique [360, 6]. — Forme adaptée, assez rare. On la trouve surtout dans les séries anapestiques qui comportent la substitution du dactyle à l'anapeste : et l'on suppose que, dans ce cas, le *posé* du second temps tombe sur la troisième unité.





[460]

Se rencontrent aussi, dans des séries de dimètres anapestiques (antithétiques), des dipodies de la forme :

[461]

Fait remarquable : tandis que le dactyle peut se substituer à l'anapeste dans les séries anapestiques, jamais le contraire n'a lieu : l'anapeste ne s'insinue point dans les séries dactyliques. Le mécanisme par lequel on passe de l'anapeste au dactyle :

spondée.

[462]

ne fonctionne plus si l'on part du dactyle. Ceci est sans usage :

[463]

Pour justifier les observations précédentes, il reste à établir l'équilibre rythmique de la dipodie anapestique.

179. Dipodie anapestique. Dianapeste [360, 7 et 8]. — La battue de la mesure étant normale quand elle est semblable à celle du pied, il est évident que la forme rythmique régulière de la dipodie anapestique est antithétique. Aussi a-t-on :



[464]

de même qu'on a vu sur les monuments conservés :



[465]

L'analogie entre le diiambe et le dianapeste est évidente. Elle va dans certains cas jusqu'à l'équivalence, ainsi qu'on peut en juger par les exemples ci-dessous (trimètres iambiques de forme exceptionnelle) :



[466]

Autre preuve de la battue antithétique du dianapeste. Dans le *vers aristophanien*, qui est un tétramètre anapestique (= 4 dianapestes),

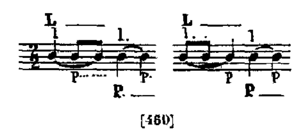
[467]

le dactyle est admis comme substitut à chacune des places 1, 3, 5, *et il y est très fréquent*. Il est extrêmement rare aux places 2 et 4 et ne se trouve jamais au temps 6. Donc les temps 2, 4, 6 sont purs et intenses. La dernière mesure, à syncope interne, est de forme invariable. Il faut observer toutefois que l'emploi du dactyle aux trois premières places (impaires)

[468]

est subordonné à cette condition que l'anapeste des places paires se condense en spondée ; cela afin d'éviter le monnayage des deux noires en quatre croches consécutives (les Anciens disaient : de deux longues en quatre brèves ◡◡ ◡ ◡).

Le spondée (– –) est donc une forme ambiguë (ou). En qualité de temps il a deux battues, l'une thétique, l'autre antithétique, selon qu'il représente un dactyle ou un anapeste. Conséquence : le dactyle issu du monnayage de la première longue dans le spondée anapestique a pour battue ( ), si l'on bat le temps (= pied). Mais il en est de la dipodie dactylique et de la dipodie anapestique comme de la dipodie trochaïque et de la dipodie iambique : les *posés* et *levés* des temps sont absorbés par le Posé et le Levé de la mesure, sinon entièrement, du moins de telle sorte que l'on n'ait pas à s'astreindre, dans une récitation rapide, à différencier minutieusement, comme le voudrait la théorie :



[469]

L'équilibre de la mesure prévaut sur les divisions internes des temps : simplification de la pratique, sur laquelle on ne saurait trop insister.

Les discussions précédentes, que le lecteur peut trouver longues, permettent de saisir le mécanisme de cette bascule rythmique dont l'art moderne a perdu la notion.

180. Dianapeste thétique [360, 7]. — A en juger par la graphie que leur imposent les métriciens, les dianapestes sont presque tous thétiques. Ce qui précède oblige à retourner l'affirmation et à dire : le dianapeste thétique est l'exception. De même que pour le diiambe thétique, et par les mêmes causes, on peut admettre dans des séries dactyliques ou trochaïques l'insertion d'un dianapeste qui adopte la battue de l'ensemble, comme le diiambe égaré dans la strophe de Pindare adopte la battue des ditrochées prédominants (176).

181. Dianapeste antithétique [360, 8]. — Nous possédons deux hymnes de rythme anapestique, d'une forme métrique bien connue. Chaque vers est fait de deux mesures dont la seconde, catalectique [360, 8 *ter*] subit une syncope interne. Ce vers dimètre a donc pour schème :



[470]

On l'appelle « parémiaque ». Il diffère du dimètre anapestique acatalecte, dont voici le schème :



[471]

par la syncope de la seconde mesure. Cette syncope a normalement son amorce dans la région faible de la mesure, ce qui lui donne du mordant, et son mécanisme est analogue à celui de la syncope dans le diiambe [377].

Dans les deux hymnes transcrits ci-dessous les combinaisons rythmiques sont des plus simples. Le spondée seul remplace l'anapeste, dans la première dipodie, la seconde restant invariablement constituée par un anapeste lié, par syncope, à l'anapeste ou au spondée terminaux.

On remarquera que le procéleusmatique



[472]

lié par syncope au dernier pied, n'est tel que *vocalement* : la métrique verbale ne nous montre partout que des anapestes. Le musicien paraît en avoir volontiers monnayé la noire. Dans ce cas, les voyelles ou les diphtongues du texte verbal se répètent ou se dédoublent sans doute comme dans les hymnes delphiques. Le dernier pied métrique a souvent une syllabe de trop, si l'on s'en tient au compte métrique. L'interprétation rythmique proposée ici a l'avantage de respecter partout la syncope caractéristique, qui enjambe d'un temps à l'autre, dans le parémiaque[1].

L'hymne à Hélios[2], attribué à Mésomède, avait été transcrit précédemment [62] en ton fondamental, dit hypolydien. Il reprend ici le ton lydien, original. On verra l'avantage que présente, dans la représentation des rythmes anapestiques, la suppression de la barre de mesure. Les mètres conservent leur physionomie propre, et la barre ne tronçonne pas les dianapestes en étranges et peu compréhensibles fragments.

Hymne à Hélios.



2 ῥο-δό-εσ-σαν δὲ ἄν-τυ-γα πώ-λων

3 πταν-οῖς ὑπ' ἴ-χνεσ-σι δι-ώ-κεις,

4 χρυσέαι-σιν ἀ-γαλ-λό-με-νος κό-μαις,

5 πε-ρὶ νῶ-τον ἀ-πεί-ρι-τον οὐ-ρα-νοῦ

6 ἀκ-τῖν-α πο-λύ-στρο-φον ἀμ-πλέ-κων,

7 αἴγλας πο-λυ-δερ-κέ-α παγ-ὰν

8 πε-ρὶ γαῖ-αν ἅ-πασ-αν ἑ-λίσ-σων·

9 πο-τα-μοὶ δὲ σέ-θεν πυ-ρὸς ἀμ-βρό-του

10 τίκ-του-σιν ἐ-πή-ρα-τον ἀμ-έ-ραν.

11 Σοὶ μὲν χο-ρὸς εὔ-δι-ος ἀσ-τέ-ρων

12 κατ' Ὄ-λυμ-πον ἄ-νακ-τα χο-ρεύ-ει

1. Les longues de trois unités (⊔), anormales dans le *parémiaque* me semblent justifiées par le fait qu'elles produisent ici la syncope essentielle en cette forme de vers. La longue de quatre unités est raccourcie d'une unité, sans que soit compromis le chevauchement du Levé sur le Posé. Aussi ai-je cru pouvoir indiquer entre parenthèses l'équivalence (= ◡◡ — ⏗) métrique de ces mesures.

2. Indication des manuscrits :
Neap. II, vers 1, 3, 4, 5. — *Parisin. II*, vers 2. — *Florent.*, vers 6, 13, 14, 16, 17, 18, 19. — *Neap. I*, vers 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15.



[178]

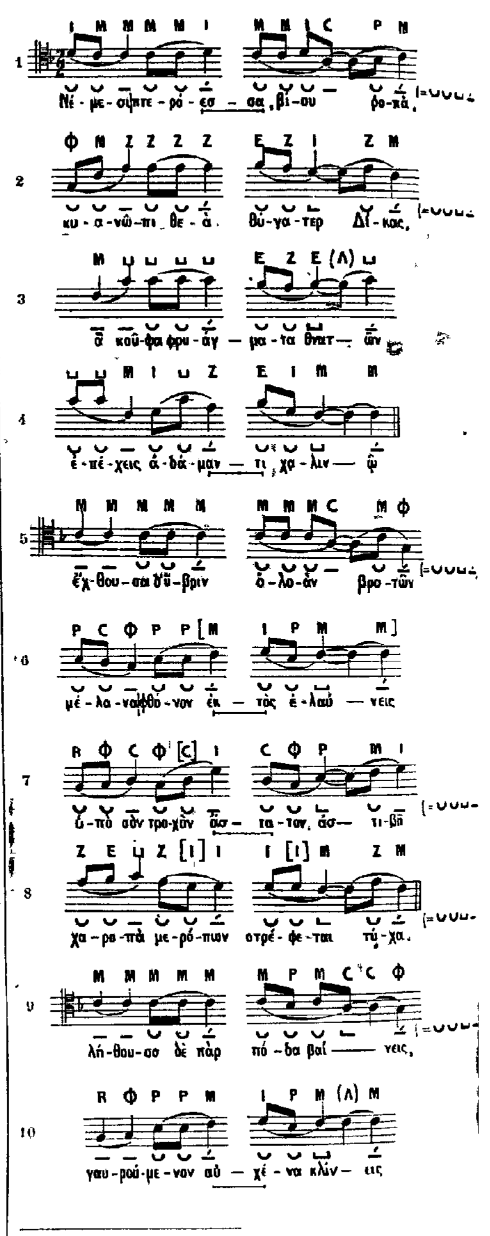


LX.

Tympanon percuté par une Nymphe (ΠΕΡΙΚΛΥΜΕΝΕ = la célèbre) faisant partie du thiase de Dionysos, composé ici de Satyres, de Nymphes et de Bacchantes. — Vase en forme de lécythe aryballisque peint dans la seconde moitié du v[e] siècle, publié par Dumont et Chaplain, *Céramique de la Grèce propre*, I, 12-13. — *Musée de Berlin*.

L'Hymne à Némésis[1], également attribué à Mesomède, a été transcrit en ton fondamental (hypolydien) au chapitre des modes barbares [254]. Il reprend ici le ton des manuscrits, le lydien :

Hymne à Némésis.



1. Indication des manuscrits : *Florent.* vers 1, 2, 4, 5, 6. — *Neap. I*, vers 1, 3, 7, 8, 9 à 20.



[174]

Les vers 2, 3, 15 du premier hymne, les vers 3, 10, 13 du second, présentent — sans qu'il soit possible de deviner pourquoi il se trouve ici et point dans les autres vers de forme identique — le signe (Λ) du silence. Il est encadré, afin qu'il ne soit pas confondu avec une note. Ce n'est point un silence : la place qu'il occupe à la catalexe en fait un vestige d'une notation de la syncope interne, incomprise du copiste.

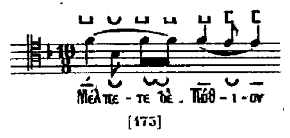
Aux vers 5 et 7 de l'hymne à Hélios, 9 et 12 de l'hymne à Némésis, la répétition des signes dans la région de la syncope est interprétée également comme une figuration de cette syncope, qui serait ainsi plus ou moins clairement exprimée dans 8 vers sur 39. Partout ailleurs la vitesse acquise et la connaissance de la forme traditionnelle pouvaient suffire à l'interprète.

Dans le second hymne, au vers 13, on a transformé ζυγόν des manuscrits en ζεῦγος, afin d'avoir un spondée initial à la place de l'iambe de ζυγόν. Mais l'iambe initial est parfaitement admissible (179).

Ibidem le vers 20 est la reproduction musicale du vers 8, genre de rappel rare dans les monuments conservés.

Enfin, — et cette remarque est importante, — bien que ces deux hymnes n'emploient pas, pour les pieds faibles, de sustituts hétérogènes, le fait que dans la première mesure de chaque dimètre le second pied reste toujours pur et que le spondée n'est employé qu'au premier, fournit la présomption, on pourrait dire la preuve, que la battue est bien antithétique, donc normale, et que chaque dianapeste commence par le Levé.

182. Dipodie péonique; thétique [360, 9]. — C'est la forme normale :



[175]

Il n'y a aucune raison pour ne pas l'attribuer à toutes les autres dipodies péoniques des hymnes delphiques, où il est impossible de prendre parti pour des formes antithétiques.

183. Dipodies ioniques [360, 11 à 11bis]. — Pour les ioniques, majeurs ou mineurs, ordinairement érigés en mètres, l'association en dipodies, tripodies, est difficile à reconnaître. On peut être sûr cependant que les magnifiques chœurs des Perses, des Suppliantes, des Sept, des Bacchantes, contiennent des dipodies ioniques, — surtout en ioniques mineurs. Les strophes et antistrophes se terminent souvent par un dimètre avec anaclase (syncope interne) qui a tout l'air d'une dipodie commençant par le Levé [360, 11bis]. La syncope n'est expressive en effet que parce qu'elle chevauche d'un temps faible sur un temps intense :



[176]

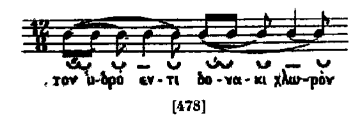
et l'on pourrait appliquer cette battue à bien des chœurs du théâtre. Cf. (195).

184. Tétrapodie trochaïque [360, 14]. — Les plus sûrs exemples qu'on en puisse citer sont les mesures où toutes les longues sont « résolues » et révèlent, par leur monnayage, le nombre d'unités organiques :



[177]

Un tel type permet de conclure à l'exactitude de la transcription pour la mesure qui suit (*ibidem*, 349) :



[478]

Quant à la battue, à défaut d'indication contraire, elle sera supposée normale, c'est-à-dire thétique.

Le type pur est :



[479]

Il y a une forme catalectique :



[480]

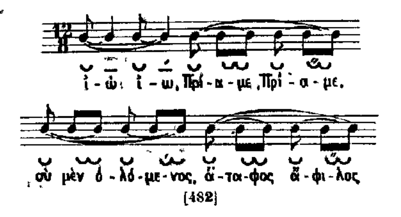
Lorsqu'on trouve des tétrapodies trochaïques où les triolets pairs sont remplacés régulièrement, ou fréquemment, par des substituts binaires[1], il faut considérer la tétrapodie comme un dimètre et battre ainsi qu'il a été dit pour la dipodie [360, 1]. Car il y a autant de mesures que de Posés, et ceux-ci sont mis en évidence par le substitut voisin :



[481]

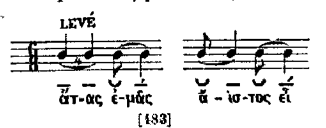
Cette observation est générale : toutes les fois que les pieds purs apparaissent en périodicité régulière, il faut leur appliquer le Posé et morceler le vers. La coupe étant facultative dans les dimètres (147), ne peut contrevenir à cette indication. Au contraire, dans les séries de pieds purs ou simplement monnayés, on peut allonger les mesures jusqu'aux limites marquées par la théorie [360, *italique*]. Ce principe va être appliqué aux iambes.

185. Tétrapodie iambique [360, 18]. — Voici, par exemple (*Troyennes*, 1312 sqq.), deux tétrapodies, car il ne s'y trouve ni substitut, ni chevauchement verbal :



[482]

Suit un vers qu'on est, par contre, amené à écrire :



[483]

à cause du substitut initial.

Tétrapodies également, les vers suivants des Choéphores, où il n'y a pas d'allongement à redouter; le thème rythmique iambique est établi en effet par le premier vers de la strophe, où presque toutes les longues sont résolues :



[484]

Faut-il voir des dimètres dans les vers 52 et 64, où le choriambe terminal paraît marquer un Levé?



[485]

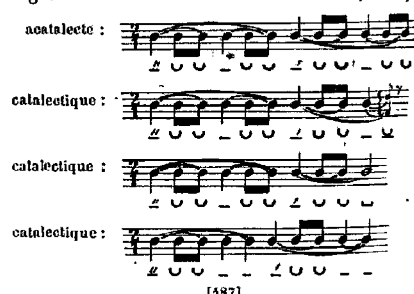
L'affirmative est d'autant plus probable que ce choriambe précède immédiatement la clausule de la strophe et de l'antistrophe, laquelle est d'un rythme autre, — difficile à déterminer. Le choriambe est ici sans doute un agent de modulation; il convient de le mettre en vedette et, en l'érigeant en mesure, de rendre plus évident son rôle. Les Grecs aiment à mélanger des mesures d'inégales longueurs.

186. Il faudra sans hésitation traiter en dimètres des groupes rythmiques tels que le suivant, où le premier pied de chaque dipodie est un spondée. Exemple tiré des Chevaliers :



[486]

187. Tétrapodie dactylique [360, 19]. — Elle est envisagée ici seulement sous la forme normale, thétique :



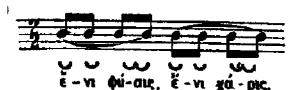
[487]

Dans cette dernière tétrapodie les spondées ne sont point des substituts, mais de simples équivalents; d'ordinaire une telle mesure est isolée à la suite de tétrapodies des deux premiers types : elle en adopte la battue.

188. Tétrapodie anapestique [360, 22] — L'exemple le plus simple qu'on en puisse fournir, et en même temps le plus sûr, est celui-ci (Lysistrata, 543-7), où chaque tétrapodie est suivie d'une monopodie *explicative*, pour ainsi dire, car le monnayage des longues (= noires) n'y laisse place à aucun allongement :

1. *Metrum alcmanicum seu anacreonticum.*









[488]

Il est des cas où le contexte seul renseigne sur la nature des groupes anapestiques. La plus étrange liberté est laissée au poète-musicien pour l'organisation de ses durées, et cette liberté a des résultats apparemment paradoxaux. En effet, non seulement on trouve des mesures de structure ambiguë, comme celle-ci :

ὡς δεῖ νῦν οἰ-μώ-ζειν ἄμ-φω — Oiseaux, 347 (antistrophe)

[489]

rendue claire non seulement par le contexte, mais par la réplique correspondante de la strophe :



[490]

où le premier anapeste est exprimé; on peut encore être en face de tétrapodies dactyliques telles que :



[491]

que l'on serait d'autant plus tenté de rythmer suivant la battue normale de la tétrapodie dactylique :

[492]

que le vers cité ouvre une tirade de Médée, après un ensemble choral qui ne laisse rien pressentir du rythme nouveau. Il faut attendre pour comprendre. La suite prouve que cette pseudo-tétrapodie dactylique est en vérité une tétrapodie anapestique « adaptée ». Le chef du chant devait, par l'indication du Levé, imposer l'*équilibre* anapestique au soliste. Cet exemple est intéressant : il montre le rôle de la battue et en fait percevoir le mécanisme.

189. On voit une fois de plus par là ce qu'est l'*adaptation* : une tétrapodie dactylique antithétique est prête à s'insérer dans des anapestes, de la même manière que le ditrochée antithétique est apparenté aux diiambes et peut voisiner avec eux.

190. Tripodie trochaïque [360, 26]. — Forme assez rare, d'ailleurs difficilement reconnaissable, par suite des allongements possibles. On nommait *mètre ithyphallique* une tripodie trochaïque thétique de la forme :

⊥ ∪ — ∪ ⊥ ⊻

191. Tripodie iambique [360, 28 et 28bis]. — La forme normale est antithétique. Elle paraît avoir les deux formes

acatalecte :

catalectique :

[493]

Souvent le Levé est spécifié par un substitut :



[494]

192. Tripodie dactylique [360, 29]. — Trois formes, thétiques normalement :

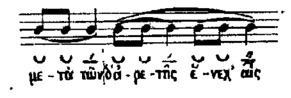
acatalecte :

catalectique :

catalectique :

[495]

193. Tripodie anapestique [360, 32]. — C'est encore par les vers où les brèves sont résolues que l'on peut le mieux établir la composition organique des rythmes de cette nature :







[496]

La battue normale, à défaut d'indication contraire, est antithétique.

194. Tripodie péonique [360, 33]. — Les hymnes delphiques en présentent des exemples nets. Battue thétique :



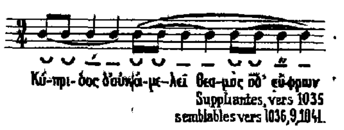
[497]

195. Tripodie ionique [360, 38]. — Les tripodies ioniques (majeures ou mineures) paraissent avoir été presque toujours érigées en trimètres, c'est-à-dire résolues en trois mesures distinctes. Toutefois le mélange de dipodies (*avec ou sans syncope*) et de mesures plus longues d'un tiers autorise l'agrégation en un seul mètre, à côté du type dipodique normalement antithétique,



[498]

de vers tels que les suivants :



[499]

Voici, tirées du même grand chœur des Suppliantes, les dipodies intercalaires :



[500]



[501]

Dans une épode des Bacchantes on trouve les deux tripodies suivantes, vers 573-575. L'avant-dernière, par son monnayage, semble autoriser, pour la dernière, la transcription risquée ci-dessous :



[502]

196. Hexapodie trochaïque [360, 39]. — Il est assez facile de distinguer une hexapodie trochaïque d'un trimètre. Ici les pieds pairs marquent les Posés et obligent à diviser le vers en autant de mesures. Dans une hexapodie il y a rarement des substituts. Les trochées peuvent être remplacés par des tribraques, mais les pieds binaires (spondée, dactyle) n'apparaissent guère. Les hexapodies d'ailleurs — et c'est une observation applicable à tous les vers lyriques — *ne sont jamais groupées en séries nombreuses*. Le propre de la strophe lyrique est le renouvellement continuel des rythmes.

Le vers 1756 des Phéniciennes[1] est une hexapodie :



[503]

à laquelle est attribuée la battue thétique, normale.

Dans la même strophe se trouve deux fois, vers 5, 7, la série syllabique :

1 2 3 | 4 5 6

[504]

qui n'est pas une hexapodie. Les substituts 3 et 6 en témoignent. Appliquons-leur le Levé, nous obtiendrons deux tripodies thétiques [360, 23] de la forme :



[504 *bis*]

De même le vers 5 de la IIIe Olympique n'est pas une hexapodie et doit être rythmé comme un trimètre trochaïque, à cause des substituts et des coupes :

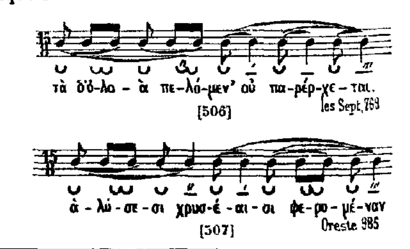
LEVÉ LEVÉ LEVÉ

[505]

197. Hexapodie iambique [360, 42]. — Il est pratiquement très difficile de la distinguer du trimètre iambique.

198. Pentapodie trochaïque [360, 47]. — Les métriciens y redoutent à bon droit des allongements qui transforment ces mesures à cinq temps apparents en hexapodies ou en trimètres. Un exemple certain ne peut être aisément produit.

199. Pentapodie iambique [360, 50]. — Exemples probables, présentés sous la forme normale, antithétique :



[506]

[507]

1. Il faut emprunter au vers 1757 ses deux premiers mots et les ajouter au vers précédent, sur l'édition Dindorf. La strophe se termine par la clausule ἐς θεοὺς ἐδόθησαν (— — ˘ —, reste du vers 1757.

200. Pentapodie péonique [360, 34]. — Il semble bien qu'elle ne figure au tableau des mesures que théoriquement, car il est possible toujours de la diviser en dipodie + tripodie, ou tripodie + dipodie. Une mesure constituée par 25 unités réparties en deux groupes (10 + 15 ou 15 + 10) paraît être une « masse » rythmique démesurée.

Quoi qu'il en soit, la théorie permet d'écrire :



[508]

et, en empruntant des exemples aux hymnes delphiques,



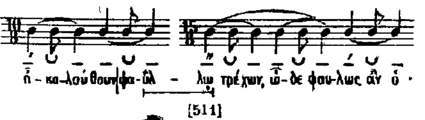
[509]



[510]

Quant à la division en dipodie + tripodie ou *vice versa*, elle doit être subordonnée — si l'on est fixé exactement sur les limites du vers — à la règle de la coupe, qui paraît être absolue, même dans le genre péonique, lorsque le vers est constitué par des mesures composées[1].

Ainsi la division du vers 215 des Acharniens en deux mesures inégales ne doit pas se faire en tripodie + dipodie, mais en dipodie + tripodie, afin que l'anneau de soudure (Serruys), par la coupe verbale, intervienne entre les deux mesures. On aura donc :



[511]

Conformément à cette remarque et en admettant que les deux pentamètres tirés ci-dessus des hymnes delphiques soient des vers exactement définis, la division du premier se fera en dipodie + tripodie, à condition de considérer les deux syllabes ἀνα, monnaie de la longue terminale du second péon, comme l'équivalent d'une soudure monosyllabique; — la division du second se fera indifféremment en 2 + 3 ou 3 + 2, au point de vue de la coupe.

Mesures hétérogènes.

201. Elles étaient nombreuses. Les anciens métriciens ne nous parlent que des mètres « dochmiaques », assez vaguement, et ils piquent notre curiosité plus qu'ils ne la satisfont. Abstraction sera faite des discussions que le sujet comporte. Il suffira de montrer les types rythmiques et leurs principales variantes.

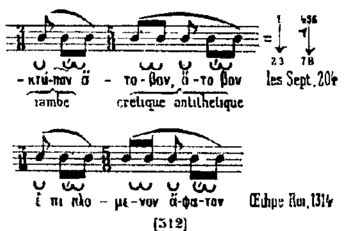
1. Lorsque les vers péoniques sont faits de mesures simples juxtaposées en dimètres, trimètres, tétramètres, etc., ou en « systèmes », il arrive souvent que la coupe est absente et que la fin des mots coïncide avec celle des mesures. Cf. (147) [379].



LXI

Tympanon historié, de grandes dimensions. — Vase peint dans le courant du IVe siècle av. J.-C.; publié par Millin, *Vases antiques*, II, 53.

Dochmiaques. — Le monnayage des longues va nous fournir une fois de plus le nombre des unités organiques : il est de huit[2]. La battue de Rossbach et Westphal, et *décomposée*, est :



[512]

Condensation :

Oreste 166

[513]

Ce vers est un dimètre dochmiaque.

L'iambe initial peut être remplacé par un spondée ou un dactyle (antithétiques, parce que substituts de l'iambe) :

2. La plupart des métriciens font le péon thétique, de sorte que les deux *posés* se heurtent. Si ce choc est caractéristique des dochmiaques, la présente interprétation, d'après Rossbach et Westphal, plus simple apparemment, n'est pas la bonne. Mais comme le papyrus Rainer (203) paraît donner tort aux uns et aux autres, on peut bénéficier du doute et adopter provisoirement la battue ci-dessus.





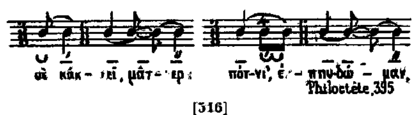
[514]

La brève médiane du crétique peut devenir longue, et la mesure à 5/8 se transformer en une mesure à 6/8, ou à 3/4. Cette seconde interprétation serait-elle préférable, puisque jamais la longue médiane n'est monnayée? D'autre part la syncope, telle que le 6/8 l'installe, est plus mordante, et, dans une mesure qui se vante d'être « boiteuse », peut paraître plus logique :



[515]

On aurait donc, en décomposant la battue :

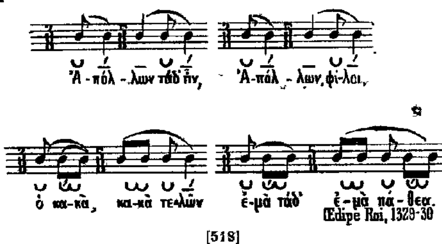


[516]

Quoi qu'il en soit de la battue[1], on constate ici avec certitude qu'un pied de 6 unités est substitué à un pied de 5 unités, dans l'intention marquée de briser l'isochronisme des mesures en série.

L'allongement de la dernière noire du crétique apparent, que les nouveaux fragments rythmiques d'Aristoxène[2] mettent hors de doute en certains cas, n'était pas applicable au rythme dochmiaque : le fréquent monnayage de la dernière noire prouve que celle-ci ne vaut que deux unités, dans le crétique terminal.

Il arrive souvent que la juxtaposition de vers construits sur le même rythme permette de contrôler le nombre de leurs unités organiques. Exemple emprunté à deux dimètres dochmiaques consécutifs, le second étant un véritable commentaire rythmique du premier :



[518]

N. B. — Jamais le spondée et le dactyle substituts ne monnayent leur première longue.

L'ensemble de ces faits témoigne de raffinements rythmiques ; les Grecs ne se contentent pas d'abolir, par le 3 + 5, l'isochronisme, mais ils greffent encore, sur ces mètres boiteux, des irrégularités fréquentes. Laloy a mis en lumière ces subtilités.

202. Mais le dactyle substitué à l'iambe dans la première partie de la mesure ne devait point produire un agrandissement de cette partie. La substitution d'un pied binaire à un pied ternaire est si fréquente par ailleurs, qu'ici encore 2/4 doit équivaloir à 3/8, comme dans le diiambe ou le ditrochée, où la forme binaire équivaut en durée à la forme ternaire pure :



[519]

Le dactyle ἄλιον a la même durée que l'iambe ἄφιλος.

203. C'est au rythme dochmiaque qu'appartient le fragment célèbre, trouvé dans un papyrus de l'archiduc Rainer et publié par Wessely en 1892, ce chœur de l'Oreste d'Euripide, très mutilé, dont la transcription reste énigmatique.

La plus élégante solution est celle de Weil et Th. Reinach, qui voient dans les signes ר ס une prolongation (vocale ou) instrumentale de la longue antérieure, ou une sorte de remplissage, dans l'espèce tout à fait conforme à ce que nous savons de la polyphonie dans l'art grec. Leur transcription diffère de celle que Gevaert a tentée [91] non seulement par l'organisation des deux avant-derniers dochmiaques, mais par la suppression de la septième (Z = *sol*) : Th. Reinach rejette absolument cette conjecture.

Les points d'intensité marqués sur le fragment sont assez nettement installés comme il suit :



[520]

ce qui est une battue « décomposée » avec iambe « thétique » normal (142). Mais ici, contrairement à la « pesée » métrique des précédents exemples, le *posé* de chaque pied (= temps) est initial. On peut appliquer cette battue à la pièce :



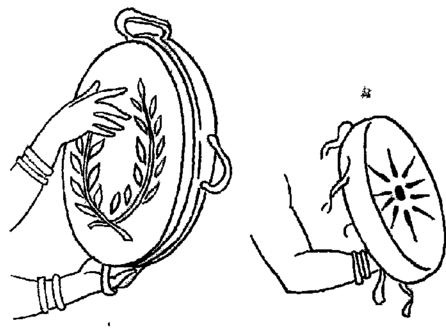
1. Les métriciens en proposent plusieurs ; celle-ci entre autres, qui crée un rapport nouveau $\left(\frac{L}{P} = \frac{5}{3}\right)$ non catalogué par les théoriciens antiques :

[517]

2. Revue des Études Grecques (oct.-déc. 1898), traduction et commentaire de Th. Reinach.



[521]



LXII

Tympanons à poignées. — Vase peint du IVe siècle av. J.-C. publié dans les *Monumenti inediti delle instituto*, VI, 37.

Mesures métaboliques.

204. Aucun métricien n'en fait mention. Il semble pourtant que leur existence ne soit pas douteuse et que cette étiquette convienne à certaines formes de mesures.

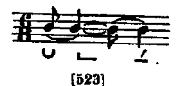
Le vers lyrique, dit sapphique, qui forme deux des trois éléments constitutifs de la strophe créée par Sappho, se compose de trois mesures à 6/8. La première a la forme connue :



[522]

C'est un ditrochée thétique [360, 1], puisque le premier temps est toujours pur et que le substitut de quatre unités n'occupe jamais que la seconde place.

La troisième mesure est un de ces diiambes catalectiques [377] dans lesquels la syncope chevauche « du temps faible sur le temps fort », pour parler comme nos solfèges, et qui sont battus :

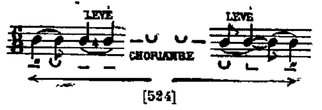


[523]

Ainsi la première mesure est un ditrochée thétique, la dernière est un diiambe antithétique, tous deux normaux. Donc le commencement et la fin du vers appartiennent à des rythmes « antagonistes ».

Entre ces mesures, inverses par l'équilibre rythmique, se trouve un choriambe (— ◡ ◡ —) (145).

Si l'on observe que le trochée de ce choriambe est adjacent au ditrochée et que son iambe est adjacent au diiambe :



[524]

on ne peut guère se refuser à voir dans ce mètre, ambigu systématiquement, l'agent de la modulation rythmique : il permet, dans un même vers, de passer du rythme trochaïque thétique (normal) au rythme iambique antithétique (normal).

Pour que cet agent soit efficace, il est bon que sa battue ne soit ni thétique :



[525]

ni antithétique :



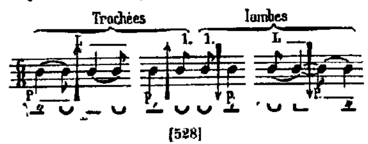
[526]

mais qu'elle participe des deux. Il suffit donc qu'elle soit *décomposée* (par un procédé assez analogue à celui que nous appliquons aux temps de nos mouvements lents); c'est-à-dire que le temps-trochée et le temps-iambe constitutifs de la mesure conservent leur battue propre, soit :



[527]

Le vers sapphique deviendra ainsi un organisme rythmique doté de symétrie :



[528]

L'affrontement des deux *levés* du choriambe valant une noire, on pourrait considérer la seconde mesure comme un 3/4 dans lequel le *levé* occuperait le second temps.

De même que dans les mesures hétérogènes la battue par temps s'impose, ici la modulation ne peut être réalisée que par le mécanisme de la *décomposition*.

La battue indiquée par les métriciens,



[529]

qui paraît simple, est vraisemblablement fausse. Bien que nous connaissions le trochée adapté (antithétique) et le choriambe antithétique, équivalent du diiambe normal, il est impossible d'admettre que le Posé du ditrochée initial soit ici le second trochée, puisque le spondée substitut affecte précisément cette seconde place.

Si, d'autre part, on adoptait pour le vers entier la battue thétique :



[530]

on infligerait au diiambe syncopé terminal un poids rythmique anormal, inadmisible. Il faut donc admettre aussi que le diiambe conserve son allure caractéristique, sans qu'il ait le droit d'imposer sa battue au ditrochée. La place que le choriambe occupe entre le diiambe et le ditrochée antagonistes le désigne comme le tampon de leur affrontement, et l'agent efficace de la métabole rythmique.

Il va de soi que si le vers sapphique contient des allongements insoupçonnés, cette discussion est vide.



LXIII

Crotales en forme de castagnettes (cf. XI). — Vase à figures noires, en forme de lécythe, peint vers 500 av. J.-C. — *Musée du Louvre*, salle F.

III. — LES STROPHES

205. L'étude des Strophes de la poésie lyrique implique une connaissance approfondie de la Métrique, science qui règle le jeu des durées syllabiques, et ne peut être abordée ici. Cette étude des strophes se heurte, dans l'état actuel de nos connaissances, à de complexes difficultés et, dans beaucoup de cas, pose des problèmes insolubles : la clef de ces problèmes ne saurait être trouvée que dans le contour mélodique des mélopées perdues. L'avenir réserve peut-être des trouvailles décisives. Celles qui, dans ces dernières années, ont apporté déjà de si précieux secours, ont pour effet principal de nous rendre craintifs dans l'analyse des rythmes purement verbaux. L'inscription de Tralles, par les allongements des longues, prouve que le musicien se réserve le droit de contrevenir au principe général énoncé, à savoir que la syllabe longue vaut deux unités (♩ = ♫). Faute d'être fixé sur les allongements possibles, le rythmicien qui s'acharne sur un texte au risque de tomber en des erreurs lourdes. Or, les grandes constructions rythmiques de la lyrique grecque ne nous sont connues que par leurs « mots ». Le revêtement musical qui donnerait aux rythmes leur allure vraie fait défaut.

Aussi ne sera-t-il présenté dans les pages qui suivent que des types de strophes exceptionnellement clairs, — ou paraissant tels, pour montrer l'usage que les Anciens faisaient des diverses mesures énumérées.

Il faut rappeler la pénétrante observation — indiscutable — de Gevaert : partout où le même texte musical et rythmique s'applique à deux strophes ou plus, *la mélodie et le rythme sont préétablis*. Le musicien-poète est ici musicien avant d'être poète. Il crée, sur un rythme de son invention, un « air » aux intonations et aux durées duquel les mots devront, par après, se plier. La concordance de l'antistrophe à la strophe, des divers couples strophiques entre eux, ne peut être obtenue que par ce mode d'invention. La musique strophique donne à Euterpe la préséance. C'est dire quelle prudence s'impose dans l'examen des durées purement syllabiques !

La confiance dans l'exactitude des transcriptions ci-après ne doit donc pas aller sans un scepticisme systématique, qui est de règle. La battue proposée est simplement conforme aux faits et aux principes antérieurement exposés. Est-elle partout la *bonne*?

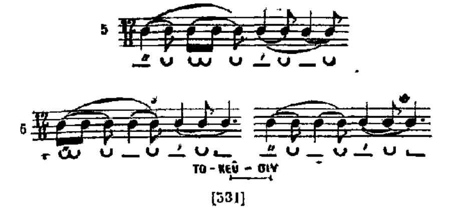
La rythmique lyrique étant par essence polymorphe, et les rythmes les plus variés voisinant dans le même ensemble, il serait vain de chercher à établir une classification méthodique des strophes. Les étiquettes qui suivent (strophes trochaïques, dactyliques, etc.) ne marquent rien de plus que la prédominance du rythme trochaïque, du rythme dactylique, etc., dans les strophes considérées.

STROPHES TROCHAÏQUES

206. *Euménides*, {490-498, 499-507.







[531]

Vers 1, 3, deux ditrochées [360, 1] (dimètre).
Vers 2, 6, deux tétrapodies trochaïques [360, 15] (dimètre).
Vers 4, cinq ditrochées (pentamètre).
Vers 5, tétrapodie trochaïque (monomètre).
Remarquer l'allongement que subissent onze longues de cette strophe : elles ont une durée de trois unités (⌴). Cf. (204).

STROPHES IAMBIQUES

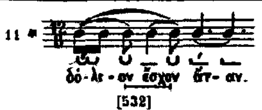
207. *Troyennes,* {519-530, 537-548.







6, 7, 8, 9, 10 ------------------



[532]

Vers 1, 4, deux diiambes [360, 4] (dimètre).
Vers 2, deux tétrapodies iambiques [360, 18] (dimètre).
Vers 3, deux diiambes avec syncope (anaclase) médiane (dimètre).
Vers 5, une tétrapodie iambique [360, 18] (monomètre).
Le vers 11, qui sert de conclusion, fait basculer le rythme : c'est une tétrapodie trochaïque [360, 15]. Le Posé de ce vers affronte le Posé de la tétrapodie précédente. Ce choc, par inversion de la battue, est fréquent à la fin d'une strophe. Mais il peut se produire à toutes les places. L'astérisque signalera dorénavant ce *chavirement de la battue.*

208. Le mélange, dans la même strophe, des vers trochaïques et des vers iambiques est fréquent. Voici le début d'un chœur de Sophocle où le monnayage ne laisse guère de doute sur la nature des espèces rythmiques :

Œdipe à Colone, {1724-1736, 1737-1750.









[533]

Et la strophe se termine par ce dimètre fait de deux diiambes :



[533 *bis*]

qui renverse une dernière fois la battue au profit du rythme iambique.
Vers 1, deux tripodies iambiques [360, 28] (dimètre).
Vers 2, tripodie iambique (monomètre).

Vers 3, 4, 5, tétrapodie iambique [360, 18] (monomètres). Ainsi battue à cause de l'absence de coupe dans deux de ces vers sur trois. On pourrait en faire aussi des dimètres sans coupe, — cas fréquent.

Vers 6, 7, 8, tétrapodie trochaïque [360, 16] (monomètre).

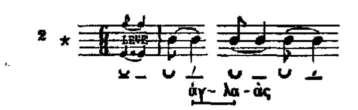
Uniformiser la battue au profit du rythme iambique, en *adaptant* les trochées et en les rendant antithétiques, serait une atteinte portée aux intentions du musicien-poète. Il a eu ses raisons d'affronter des rythmes antagonistes. L'étude du texte devient indispensable pour les soupçonner.

STROPHES DACTYLIQUES

209. L'exemple suivant va fournir des dimètres dactyliques, dont chaque mesure est un didactyle [360, 11], au milieu desquels s'insinuent (v. 2) un dimètre iambique fait de diiambes [360, 4] et un dimètre anapestique (v. 4) fait de dianapestes [360, 8].

Œdipe Roi, { 151-158,
159-166.

1 

2 * 

3 * 

4 * 

5 * 

6 

7 

[531]

Sur sept vers, quatre sont dactyliques; et la strophe conclut sur des dactyles.

Le vers 2 est un dimètre diiambique, ce qui amène entre 1 et 2 un renversement de la bascule rythmique. La preuve que le diiambe est bien antithétique est fournie par le substitut de l'antistrophe[1].

Le vers 3 ramène la battue thétique. Le vers 4, comme le vers 2, est antithétique, mais selon le rythme anapestique. C'est le type connu du *parémiaque* [470]. Au vers 5, nouveau chavirement de la battue, qui va rester thétique et du type dactylique, jusqu'à la fin.

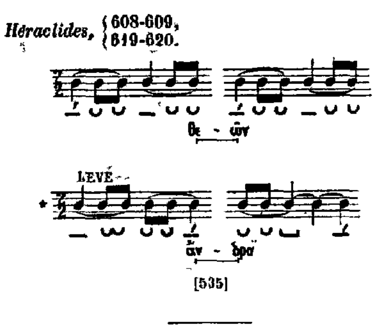
Il se produit de la sorte 4 chocs rythmiques dans le cours de cette strophe :

entre 1 e 2 / — 3 et 4 } Levé contre Levé.
entre 2 et 3 / — 4 et 5 } Posé contre Posé.

Telle est une des pratiques les plus singulières de la battue antique; elle suppose que le chef d'orchestre ou de chœur avait le bras — et le pied — souples!

210. L'exemple suivant, constitué seulement par les deux premiers vers de la strophe, — tout le reste étant franchement dactylique, — montre un remarquable choc de deux dactyles. Le premier de ces dactyles constitue le Levé d'un didactyle normal (donc thétique) [360, 8]. Le second est aussi un Levé, mais dans un dianapeste normal [360, 8] (donc antithétique). De là cet affrontement que marque l'astérisque, et qui se produit entre la fin d'un dimètre et le commencement de l'autre.

Héraclides, { 608-609,
619-620.



[535]

AIRS (MONODIES) ANAPESTIQUES

211. La différence essentielle entre la Strophe et l'Air réside dans le fait que la strophe se répète mélodiquement et rythmiquement au moins une fois dans l'Antistrophe, sur des mots nouveaux, tandis que l'Air est isolé et reste unique. Ici le poète précède le musicien, lequel avait, comme on l'a dit (205), pris le pas sur le poète, dans la composition de la strophe. Mais la structure rythmique des « *monodies*[2] », infiniment variée, paraît tout aussi libre que celle des strophes.

Parmi les airs anapestiques, les uns sont presque exclusivement faits d'anapestes; dans ce cas les longues sont nombreuses, — surtout dans les anapestes « douloureux » de la tragédie; les autres sont polymorphes, et si le rythme anapestique y prédomine, les plus curieuses dislocations s'y introduisent.

---

1. A πυθῶνος (∪ — ∪) répond γαιάοχον (— — ∪).
2. Le mot Monodie signifie chant d'un seul acteur, par opposition au chant collectif des chœurs.

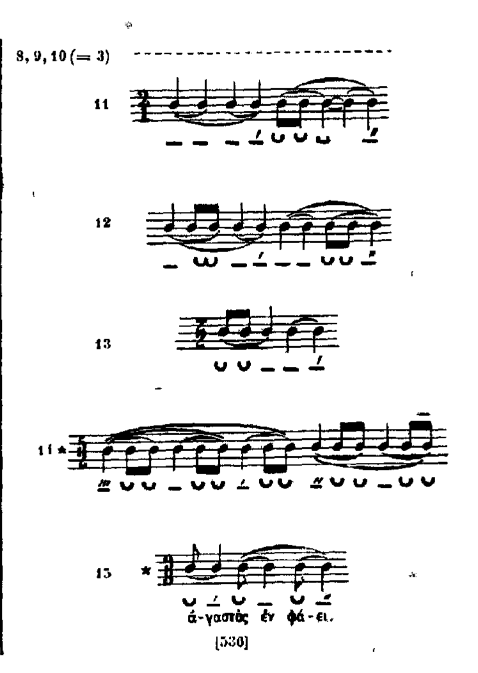


LXIV

Crotales entre les mains d'une jeune danseuse, qui exécute des jetés. (Cf. *Danse grecque antique*, p. 220.) C'est une leçon de danse. — Coupe à figures rouges, dans le style de Brygos (cf. XII). Epoque des Guerres Médiques. Publiée par Conze et Benndorf, *Vorlege Blaetter*, série C, taf. v.

Hécube, 155-177.





Suivent plusieurs vers d'une forme d'autant plus incertaine que le texte paraît corrompu en deux ou trois endroits. L'air se termine par des anapestes :



[536 *bis*]

Vers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12 et avant-dernier [536 *bis*], tétrapodie anapestique [360, 22] (*monomètre*).

Vers 7, 13, et dernier [536 *bis*], dianapeste [360, 8], (monomètre).

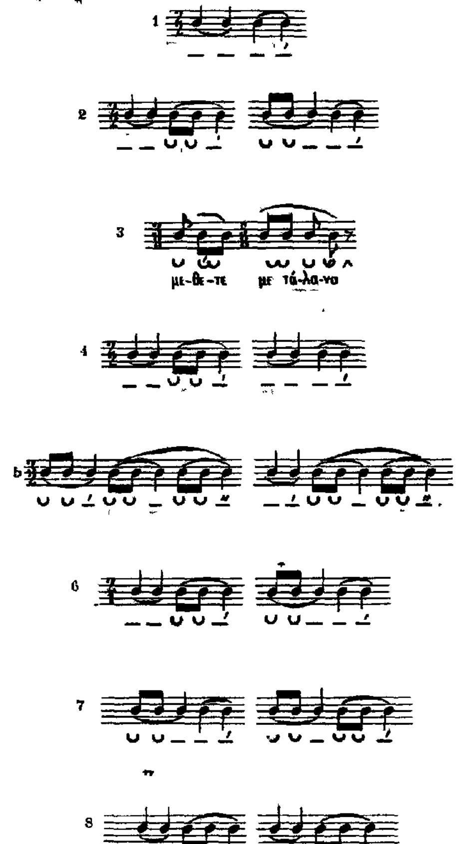
Vers 14, pentapodie dactylique (monomètre); pas d'enjambement verbal.

Vers 15, tripodie iambique [360, 28] considérée comme normale, donc antithétique.

Le chavirement de la battue, au vers 14, correspond à une exaspération des plaintes d'Héraclès.

212. Voici un type de lamentation anapestique plus compliqué. Les dochmiaques seront battus par décomposition de leurs temps consécutifs (3 + 5) :

Hippolyte, 1370-1384.





[537]

Vers 1, dianapeste sous la forme de dispondée anapestique [360, 8bis] (monomètre).

Vers 2, 4, 6, 7, 8, deux dianapestes (dimètre).

Vers 3, 13, dochmiaque (201) (monomètre).

Vers 5, deux tripodies anapestiques [360, 32] (dimètre).

Vers 9, deux diiambes [360, 4] (dimètre).

Vers 10, trimètre bacchiaque. Cf. [380], (161).

Vers 11, trimètre iambique, qu'il vaudrait mieux, à cause du ditrochée initial et du choriambe qui le suit, considérer et battre comme un sapphique [204].

Vers 16, trimètre iambique, fait de trois diiambes.

Vers 12, deux tétrapodies iambiques [360, 18] (dimètre).

L'agrandissement successif des vers 9, 10, 11, 12, qui comportent respectivement 12, 15, 18 et 24 unités, est d'autant plus remarquable qu'il précède le court dochmiaque exclamatif 13.

Conformément aux habitudes rythmiques dans l'emploi (147) des mesures simples érigées en mètres, il n'y a pas de coupes dans le vers 10. Au contraire, les vers 11, 12, 16 ont des coupes régulières. Partout ailleurs l'absence de chevauchement syllabique est conforme à la règle orchestique des anapestes, rythmes de marche, appelant des divisions nettes, excluant l'empiétement des mots sur les mesures. Les différences de longueur entre 4, 5 et 6 correspondent, de même que 1 et 3 enserrant 2, aux hésitations d'une marche « à la mort » dont j'ai tenté ailleurs de présenter l'allure[1].

1. *Histoire de la langue musicale*, I, II, p. 148 et suiv.



LXV

Crotales de forme assez rare : un bâtonnet cylindrique en forme de V très ouvert traverse de l'une de ses branches cinq ou six épais anneaux de bois sec, qui peuvent jouer dans le sens de la longueur, le long de la tige, et se heurter quand on secoue l'instrument. C'est à quoi la danseuse s'évertue, en esquissant un « degagé sur la demi-pointe » (Cf. *Danse grecque antique*, § 179). — Figurine de terre cuite d'un rouge foncé, trouvée à Egine dans le même tombeau que XL et XLI. Les hachures qui apparaissent un peu plus bas que les genoux signalent une bande de couleur brun-rouge, tissée dans l'étoffe. Fabrication du IIIe siècle avant J.-C., d'après Collignon, art. cité ci-dessus (XL). — *Musée du Louvre*, salle M.

STROPHES PÉONIQUES

213. Les hymnes delphiques fournissent des types de strophes crétiques (non antistrophiques). Il s'y trouve des dipodies, des tripodies; les tétrapodies apparentes se résolvent en dipodies.

Les « coupes » ne sont pas toutes certaines, puisqu'un certain nombre sont établies sur des conjectures verbales : H. Weil a complété le texte.

Ici encore, à défaut de contre-indication, la battue est marquée thétique.

Le ton original de ces textes capitaux est conservé. Pour que le lecteur soit averti des « restaurations » mélodiques, on a laissé dépourvues de signes graphiques les notes qui y correspondent. Qu'il sache aussi que, sur les dalles, la même note ne se répète point quand elle affecte plusieurs syllabes consécutives.

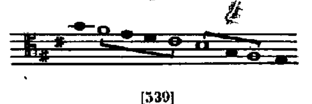
Hymne delphique I.

Deux échelles tonales sont ici en contact. Dans l'hymne [542] les sections A, C_2, F, F_1, F_2, G sont notées en ton lydien; notation dite « instrumentale » :



[538]

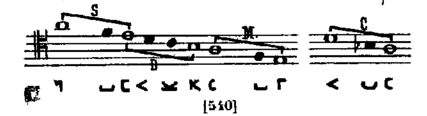
série qui, ramenée au diapason moderne, devient:



[539]

C'est une tessiture de ténor.

Les sections B, C_1, C_3, D sont notées en ton fondamental ou hypolydien (lecture Bellermann-Gevaert) :



[540]

série qui, ramenée au diapason moderne, devient :



[541]

C'est une tessiture de baryton élevé.

Les vers sont tantôt des monomètres, tantôt des dimètres (tripodie + dipodie ou dipodie + tripodie), quelquefois des trimètres (trois dipodies ou deux dipodies plus une tripodie).

Le lecteur est prévenu que le texte établi par Weil et Th. Reinach subira quelques modifications de détail. Six ou sept « nouvelles lectures » au moins, vérifiées récemment par Th. Reinach sur les dalles mêmes, entraînent autant de corrections, qui seront publiées par lui dans le recueil des Inscriptions de Delphes.




χρυσε- οχαι — ταν
μά·και — ρα
ἐλαι — ας
ἀ — γυι-νι-αις
B
αἰ — θὴρ
C₁






C₂


ἀδ - εῖ - αν






ἀχ — ῶ


C₃






ἀνθ(·)ῶν
ἀρ - χᾶς





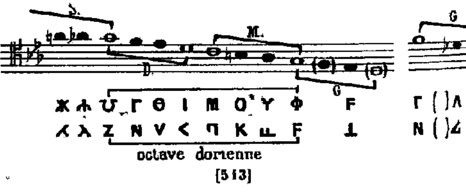
[542]

Je conserve la conjecture de Gevaert appliquée au son terminal de la section E, où le signe F de la dalle est corrigé en Γ (= *mi*). Le F (= *sol*) est insolite, et l'erreur du lapicide est, graphiquement, très explicable.

214. La fin de l'hymne [542] est constituée par sept tétramètres glyconiens qui ont été présentés plus haut [436]. Dans ces tétramètres la coupe est très négligée et les anneaux de soudure ne sont pas nombreux. Malgré sa mutilation, ce fragment terminal est précieux. Il montre la juxtaposition aux péons crétiques d'un 6/8 en manière de conclusion, — si toutefois la pièce finit avec les glyconiens.

Hymne delphique II.

215. L'hymne qui suit[1], dont la notation originale est « vocale, » a pour ton principal le ton phrygien, en chromatique, abstraction faite de l'irrégularité signalée au tétracorde des Moyennes (24) [187]. Les sections A et C ont pour étendue (en ajoutant le signe ✕ qui figure dans un fragment) :



[543]

La section B, très remarquable, fournit des arrangements tétracordaux insolites (24) [187]. Le ton est l'hyperphrygien (Bellermann-Gevaert), en chromatique :



[544]

1. Le lecteur trouverait dans mon *Hist. de la langue musicale* (I, p. 139 et suiv.) l'essai d'accompagnement par la cithare écrit par Gevaert et dont j'ai pu, par une communication bienveillante de mon maître, reproduire les intéressantes formules. Un prologue instrumental et des ritournelles hypothétiques donnent une idée du style que la musique non vocale suppose.

Si l'on ramène au diapason moderne ces deux séries, on obtient pour la première (baryton élevé) :



[545]

pour la seconde (baryton normal) :

[546]

La notation « instrumentale » sera seule appliquée à la transcription.

Au point de vue rythmique, cet hymne n'apporte rien de nouveau : dipodies et tripodies s'isolent ou s'accolent avec assez de variété pour que l'intérêt se soutienne. Le premier vers peut passer pour un exemple de pentapodie[1].

---

1. La forme verbale pourrait à la rigueur autoriser la division de ce mètre en deux, si l'on associe ἀ: à λάχετε.

οἵ λά-χε-τε

ὠι - δα-εί σι

ὁμ'(-) ἀ-γακλυ-ταιεῖς

μαν - τεῖ - ον

εὐ - χαι εἴ-σι

ναὶ - ου-σα

ἁ-γί - οις

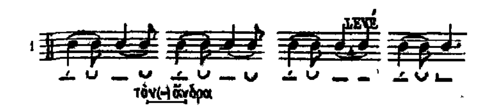
Ἀφ- αιστος

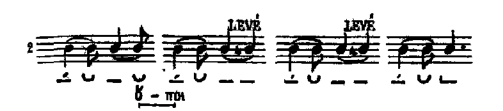

ὕμ - νοι - σιν
ὑ - μνοῦ - σι
ἀφ - ευδέ
θνατ - οισιε
ἐχ - θρος
αἰ - ό λον

Les parties soulignées de la notation antique (1) (2) (3) signalent la modulation passagère à la quarte inférieure, le retour momentané au ton phrygien. Et ce qui implique cette modulation, c'est l'emploi du *mi* des Disjointes en phrygien, son prohibé dans les Moyennes de l'hyperphrygien. Voir [543] et [544].

216. Le contact des péons et des trochées (ditrochées) peut être constaté chez les Tragiques. Mais c'est Aristophane qui en fournit les exemples les plus remarquables.

Acharniens, {206-210, 221-230.











[548]

Les vers 1 et 2 sont des tétramètres trochaïques; les vers 3 et 4 sont faits de deux tripodies crétiques [360, 33].

Dans l'exemple suivant on relève, consécutivement, des parémiaques [470] (vers 1, 2); des dimètres faits de deux dipodies crétiques [360, 4] (vers 3, 4); des dimètres anapestiques (5, 6), constitués par deux dispondées [360, 8bis]; un trimètre et un tétramètre crétiques (vers 7 et 8); deux tétramètres trochaïques composés chacun de quatre ditrochées (360, 1) (vers 9 et 10) :

Oiseaux, {1063-1072, 1093-1102.





[549]

L'absence de coupe dans les crétiques qui précèdent les ditrochées ordonne d'en faire des mesures distinctes, et c'est un acheminement vers les ditrochées, dont l'excès de longueur sur les crétiques devient ainsi plus sensible : du 5/8 on passe au 6/8.

La strophe se termine avec les trochées (16 tétramètres trochaïques dans la strophe, 16 dans l'antistrophe : symétrie rigoureuse qui prouve que ces tétramètres font partie du morceau lyrique); elle a commencé par des anapestes mêlés de crétiques. Nouvel exemple de conclusion sur un rythme imprévu.



LXVI

Cymbales métalliques. — Vase à figures rouges, du IVe siècle av. J.-C., publié dans les *Monumenti inediti delle Instituto*, VI, 37.

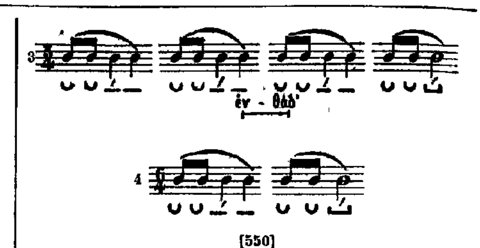
STROPHES IONIQUES

217. Assez fréquemment on peut relever chez les Tragiques le mélange, dans la strophe, des vers choriambiques et des vers ioniques : métabole rythmique délicate, puisque le nombre des unités constitutives reste le même quand on passe des choriambes aux ioniques et *vice versa*. Mais le contraste est réel : il y a changement de « genre », en ce sens que le rapport numérique du Posé au Levé se trouve modifié. Du Genre égal on émigre dans le Genre double.

Œdipe Roi, { 483-487, 498-502.





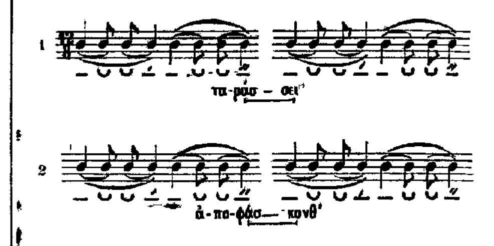


[550]

Vers 1, 2, tétramètre choriambique.

Vers 3, 4, tétramètre et dimètre ioniques [360, 21].

Mais si on observe que la place des coupes est constante et se retrouve la même dans l'antistrophe, il vaut mieux faire des vers 1 et 2 des dimètres (chacun deux choriambes); du vers 3, un dimètre (deux dipodies ioniques), du vers 4, un monomètre (dipodie ionique). On battrait donc :





[551]

Il serait faux d'écrire les choriambes :



[552]

et les ioniques :



[553]



dans des passages tels que le précédent. Ce qui n'empêche point les « faux choriambes » et les « faux ioniques » du texte verbal d'avoir ailleurs cette signification. Dans ce cas, la forme [552] représente un ionique (mesure à trois temps binaires), et la forme [553] un ditrochée (mesure à deux temps ternaires).

H. Gleditch donne au 4e vers qui suit le dernier vers cité, dans la même strophe, la forme :

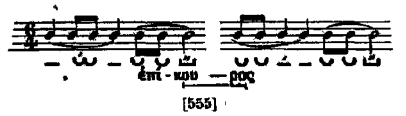
— ⏑⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
Λαβδακίδαις ἐπίκουρος ἀδήλων θανάτων

Si cette conjecture est exacte, voilà un exemple de faux choriambe inséré dans des ioniques et qu'il faut écrire, si l'on isole chaque mètre :



[554]

Mais ici encore la battue par dipodies est indiquée par la coupe :



[555]

L'affinité des choriambes avec les ioniques, révélée par de nombreux contacts dans les strophes lyriques, montre combien la modulation rythmique du 6/8 au 3/4, ou *vice versa*, était goûtée des Grecs. Bien que le nombre de leurs unités constitutives soit le même, la répartition de ces unités en 3 + 3 (choriambes) et 2 + 2 + 2 (ioniques) établit entre les deux formes une distinction fondamentale. Le passage de l'une à l'autre n'en est que plus piquant, pour un auditeur attentif. Supposons qu'une alternance régulière de mesures à 6/8 et de mesures 3/4, se produise, la durée absolue des unes et des autres étant la même, il faudra une oreille exercée pour percevoir la diversité des groupements suivant lesquels les unités constitutives se répartissent; mais sitôt cette diversité perçue, la métabole prendra toute sa valeur.

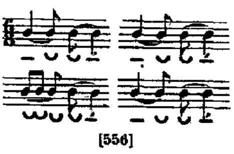
La modulation rythmique sera plus sensible si chaque temps — et non chaque unité — demeure isochrone, c'est-à-dire si les deux temps du choriambe valent les trois temps de l'ionique; autrement dit si la durée du choriambe est les 2/3 de celle de l'ionique. Il est probable que les deux manières étaient pratiquées : d'une part l'isochronisme des unités ou des mesures, d'autre part l'isochronisme des temps. Il est encore plus certain que des différences de mouvements, impossibles à préciser, pouvaient marquer le passage d'un rythme à l'autre. Autant de nuances dont le poète musicien restait maître et qu'il réglait en toute liberté pour l'exécution de ses œuvres. Le malheur est que nous soyons ignorants des motifs qu'il pouvait avoir de prendre un parti plutôt que l'autre. Seule l'analyse du texte verbal fournit quelques indications; et encore ne serait-il pas très dangereux d'affirmer que là où notre sentiment moderne appelle un *accelerando*, les Anciens eussent la même tendance?

STROPHES CHORIAMBIQUES

218. L'emploi des choriambes en qualité de mesures vient d'être indiqué, emploi conforme à leur origine, puisque le choriambe est l'équivalent soit du diiambe, le plus souvent, — soit du ditrochée. Restent à examiner les strophes choriambiques, faites de vers plus ou moins nombreux, et dans lesquelles le choriambe paraît être traité comme une mesure simple; car la fin des mots y coïncide avec les limites de la mesure (147).

Les formes principales des vers choriambiques, dans les strophes, sont les suivantes :

Dimètres acatalectes (chacun = deux choriambes) :



[556]

Dimètres catalectiques, à syncope :



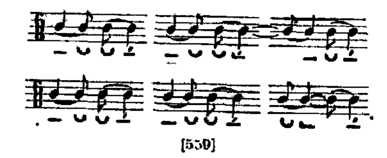
[557]

Trimètre acatalecte (rare) :



[558]

Trimètres catalectiques : il suffit de préposer un choriambe devant chacun des deux dimètres catalectiques précédents :



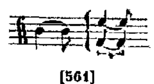
[559]

Cette dernière forme est un acheminement vers le remarquable trimètre à base d'iambes, catalectique, devenu le vers sapphique [524] [528]. On peut y considérer le ditrochée initial et le diiambe terminal comme des choriambes transformés :



[560]

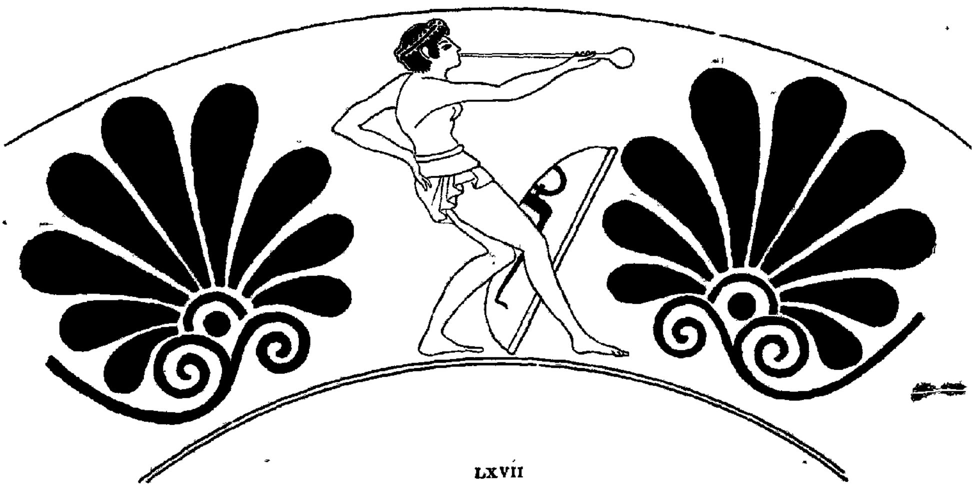
Mais le ditrochée va devenir thétique, car le premier pied seulement y reste pur :



[561]

De là pour le vers sapphique, dont la première et la troisième mesure sont rythmiquement « adverses », cette battue décomposée (204), médiatrice [528].

Il existe également des tétramètres, des pentamètres et des vers choriambiques de plus grandes dimensions, assimilables à des *systèmes* (151).



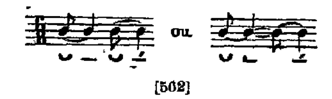
LXVII

Trompette métallique. Le *tuyau* est légèrement mais manifestement conique. Le *pavillon*, de forme presque sphérique, est singulier. L'*embouchure* est invisible. Si longue qu'elle paraisse, cette trompette est un tube fort court, qui ne subit aucun enroulement et n'atteint pas un mètre de longueur : c'est une « petite trompette ». — Coupe à figures rouges, de très beau style, peinte à l'époque des guerres médiques. (Cf. Klein, *Euphronios*, p. 289 et 299.) — *Musée du Louvre*, salle G.

STROPHES GLYCONIENNES

219. A défaut d'explications « métriques », les seules indications fournies sur ces strophes auront trait à l'allure générale de leur rythme.

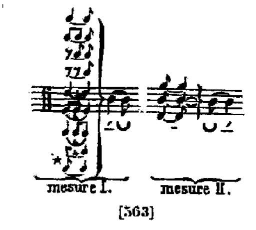
Les glyconiens paraissent tous ressortir à la mesure à 6/8. Ils sont le plus souvent divisibles en dimètres dont le second est un diiambe [360, 4], acatalecte ou catalectique (normal ou syncopé) :



[562]

remplacé quelquefois par un choriambe [360, 4quater] de même poids rythmique, donc antithétique.

La première mesure du dimètre, dans la majorité des cas, a pour second temps un trochée, le premier pied pouvant prendre les formes les plus variées :



[563]

Dans les vers glyconiens tétramètres, le second temps des mesures 1 et 3 présente plus souvent un trochée que tout autre arrangement ternaire. Voy. en particulier la dernière strophe d'un des hymnes delphiques [436].

On remarquera [563] la substitution de l'iambe* au trochée, c'est-à-dire du pied antagoniste, ce qui donne la combinaison remarquable :



[564]

appelée *antispaste* par les métriciens.

En principe les dimètres glyconiens ont une battue antithétique modelée sur le diiambe, qui est le rythme type. Le diiambe, catalectique ou non, est presque toujours reconnaissable à la seconde mesure. Le ditrochée de la première mesure peut être remplacé par un diiambe ou par un choriambe, plus rarement par des pieds binaires (dispondée, didactyle, dianapeste).

220. Formes exceptionnelles de la première mesure du dimètre glyconien :



[565]

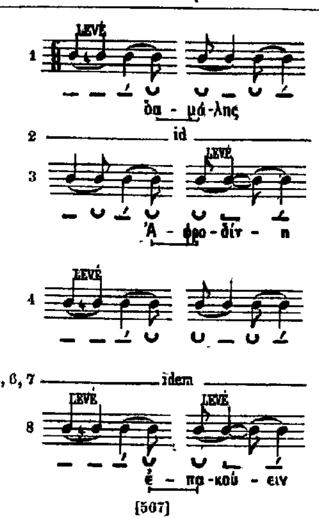
sans parler du monnayage du ditrochée en 6 croches, assez peu fréquent :



[566]

Toutes ces formes sont antithétiques. Lorsqu'un didactyle se rencontre, il participe aussi bien que le dianapeste ou le dispondée à la battue par Levé initial.

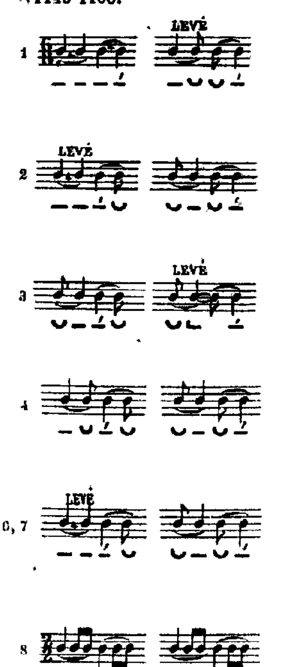
221. Voici un exemple de glyconiens très purs, tirés d'Anacréon (fragment 2). Y apparaissent clairement le ditrochée antithétique initial [360, 3] et le diiambe, tantôt acatalecte [360, 4], tantôt catalectique [360, 4ter], terminal :



[507]

222. Sophocle a construit des strophes où les glyconiens, moins réguliers, sont cependant reconnaissables; par instants le balancement des dimètres est brisé, afin d'éviter la monotonie : des séries dactyliques et anapestiques interviennent. Quant au pentamètre choriambique (vers 16 de l'exemple [568]), il s'insère très naturellement dans des dimètres diïambiques; par le nombre de ses mesures il rompt la monotonie du balancement par deux, qui sans lui serait perpétuel :

Philoctète, { 1123-1145, 1146-1188.



9 LEVÉ

10 ξύννομον ὦ – δέ σοι

11

12

13

14 LEVÉ

15 LEVÉ LEVÉ

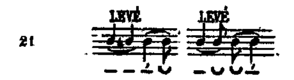
16 LEVÉ

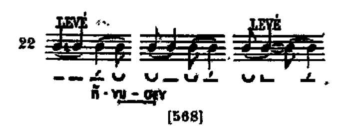
17 LEVÉ τὸ μὲν ἐνδί-και - ον

18 LEVÉ LEVÉ

19 LEVÉ

20 LEVÉ

21 

22 

[568]

Vers 1, dianapeste contracté ou dispondée anapestique [360, $_8$ bis], équivalent d'un ditrochée antithétique ou adapté [360, $_2$] + choriambe antithétique [360, $_4$ quater] (= diiambe normal).

Vers 2, ditrochée adapté + diiambe normal.

Vers 3, ditrochée adapté + diiambe syncopé [360, $_4$ ter].

Vers 4, ditrochée adapté + diiambe normal.

Vers 5, 6, 7, ditrochée adapté + diiambe normal.

Vers 8, didactyle antithétique ou adapté + didactyle adapté (178).

Vers 9, diiambe normal + diiambe syncopé.

Vers 10, choriambe (= diiambe) + diiambe incomplet.

Vers 11, didactyle adapté + didactyle adapté (178).

Vers 12, diiambe + diiambe.

Vers 13, dianapeste normal + dianapeste normal.

Vers 14, diiambe + choriambe (= diiambe).

Vers 15, diiambe + choriambe.

Vers 16, pentamètre choriambique terminé par un diiambe syncopé.

Vers 17, trimètre formé du dimètre glyconien additionné d'un diiambe syncopé.

Vers 18, ditrochée adapté + choriambe.

Vers 19, dianapeste normal en forme de dispondée (anapestique) [360, $_8$ bis] + choriambe.

Vers 20, ditrochée adapté + diiambe syncopé.

Vers 21, ditrochée adapté + choriambe.

Le vers 12 est douteux (texte incertain). La première mesure y est l'équivalent d'un ditrochée antithétique ou d'un diiambe, puisque le thème rythmique de cette première mesure est tel dans tous les autres dimètres.

Les vers 17 et 22, dans lesquels des allongements ne paraissent pas à redouter, sont des trimètres formés du dimètre glyconien type, auquel s'ajoute un diiambe catalectique. D'où résulte un trimètre assez employé[1].

A travers les variations simples et souples du thème rythmique



[570]

on peut admirer le soin que met le poète-musicien à éluder la monotonie des groupements temporels.

Le pentamètre choriambique qui sert à Philoctète à clore sa cantilène [568] (vers 16) — le chœur chante le reste de la strophe — fournit un nouvel exemple de conclusion imprévue : le balancement des dimètres se trouve rompu par ce vers de cinq mesures.

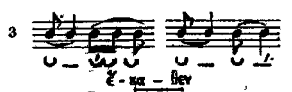
La battue paraît être ici uniforme. Aucun chavirement du poids rythmique ne se produit : toutes les mesures se satisfont du balancement des diiambes, à moins que quelques-uns de ceux-ci n'entrent dans des groupements analogues à ceux que l'on trouvera plus loin (225).

223. Il y a dans Eschyle des glyconiens plus libres que partout ailleurs. Exemple :

Choéphores, { 315-322, 322-339.

1 LEVÉ
Ὦ πά-τερ, αἰ-νο - πα-τερ, τί σοι

2 LEVÉ

3 

4 

5 

6 

[571]

Vers 1, ditrochée adapté [360, $_2$] avec dactyle substitué au premier temps, + diiambe normal [360, $_4$].

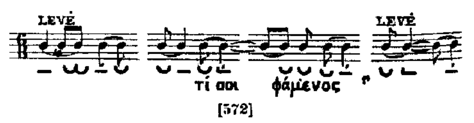
Vers 2, diiambe incomplet, mais normal + diiambe syncopé [360, $_4$ ter].

Vers 3, antispaste (219)[2] + diiambe.

Vers 4, choriambe (= diiambe) + diiambe syncopé.

Vers 5 et 6, tétramètres faits de ditrochée [360, $_2$] (première mesure de 5) ; diiambes [360, $_4$] ; choriambes [360, $_4$ quater] ; antispaste (219) (première mesure de 6).

On pourrait associer les quatre dimètres précédents en deux tétramètres, sur le modèle des vers 5 et 6, et écrire :



[572]

Le sens, en effet, ne permet aucun silence entre le

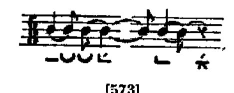
1. Cf. *Oreste*, 833. Dans *Œdipe à Colone* (vers 668-9, 678-9) se rencontrent des pentamètres formés du dimètre glyconien type + d'un trimètre pareil à celui-là. L'ensemble devient :



[569]

2. Le second temps est un tribraque trochaïque : l'antistrophe répond par un trochée.

premier et le second dimètre. Pour respecter l'enchaînement verbal il suffit (vers 1 et 2) de lier la seconde à la troisième mesure, par un procédé analogue à celui que les métriciens appliquent aux deux dernières mesures de la strophe sapphique,



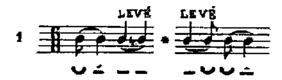
[573]

et dont la strophe [574] va fournir aussi des exemples.

Au contraire, une interrogation se pose à la fin du dimètre 4 et justifie le silence qui ouvre le vers 5.

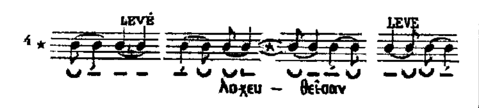
224. Enfin, et sous bénéfice d'inventaire, essayons de rythmer la strophe suivante, en lui appliquant la règle des pieds purs. Cette règle, rigoureuse dans les types de vers en série, régit-elle tous les vers lyriques? Si la réponse est affirmative, et si aucun allongement, — en dehors de ceux que réclament les soudures médianes des vers 4, 6, 7, 15, — ne se glisse sous les apparences métriques, on peut risquer le schème :

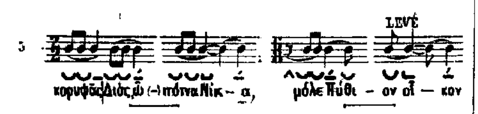
Ion, {452-471, 472-491.

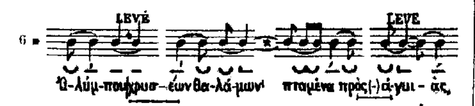


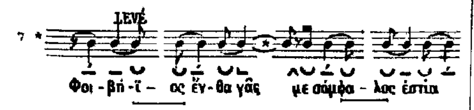
2 LEVÉ
ἀ-νεῖλει — θυι-αν|έ μὰν

3 LEVÉ

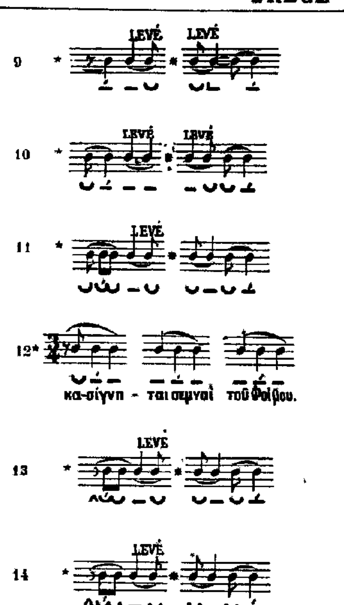


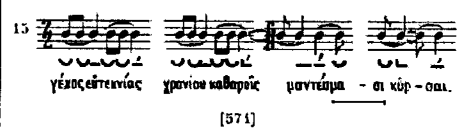






8 LEVÉ





[574]

Vers 1, diiambe thétique [360, 3] (anormal) + choriambe antithétique [360, 4quater] (= diiambe normal).

Vers 2, diiambe thétique + choriambe antithétique.

Vers 3, antispaste (219) thétique + diiambe syncopé [360, 4quater].

Vers 4, tétramètre choriambique avec antispastes. Si la battue de tout le vers est celle de la première mesure, les choriambes et antispastes sont tous thétiques. Sinon il y a chavirement de la battue, entre les mesures 2 et 3. C'est la solution ici adoptée.

Vers 5, dit vers ithyphallique. V. ci-après (224 *bis*) et (225).

Vers 6, tétramètre diiambique avec antispastes (l'un altéré par un substitut, mesure 1; l'autre en partie monnayé, mesure 3) + choriambe (mesure 2) soudé à l'antispaste suivant. Chavirements de battue, à l'intérieur même du vers.

Vers 7, tétramètre diiambique analogue au précédent.

Vers 8 et 9, antispaste thétique + diiambe antithétique, normal. Celui-ci est syncopé au vers 9.

Vers 10, diiambe (ou antispaste) thétique + choriambe (= diiambe).

Vers 11, antispaste thétique + diiambe normal.

Vers 12, trimètre d'ioniques mineurs [360, 2].

Vers 13 et 14, antispaste thétique + diiambe normal.

Vers 15, vers ithyphallique (cf. vers 5).

Si l'on considère tous les dimètres 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 13, 14, et si l'on dresse leur schème sur le modèle du schème [563], on obtient pour type de la première mesure :

[1]

[575]

et pour type de la seconde :

[2]

[576]

La pureté du premier pied dans la formule [575] et du second dans la suivante impose la battue thétique à la première, antithétique à la seconde. Il en résulte, dans l'intérieur de chaque dimètre et entre les deux mesures constituantes, un heurt perpétuel des Levés. Ce genre de battue doit être préféré — étant donné que les Grecs ne redoutent pas les affrontements rythmiques — à la battue suivante :



[577]

où le substitut binaire devient le Posé, ce qui, d'après tout ce qui précède, n'est point admissible.

Quant aux vers tétramétriques 4, 5, 6, 7, 15, ils donnent lieu aux observations suivantes :

partout où les silences interviennent, le sens et la ponctuation s'y prêtent (vers 5, 9, 13, 14). Au vers 7, l'unité silencieuse (∧) porte l'*ictus*. Mais nous savons que l'*ictus*, en dépit du mot, est un mouvement dans un certain sens et n'implique pas un renforcement spécial de l'unité sur laquelle il tombe (141) ;

la battue des tétramètres, dans cet exemple, est tantôt trochaïque, tantôt iambique. Les chavirements de la battue sont comme précédemment signalés par l'astérisque.

224 *bis*. Le vers 5 du schème précédent [574] est un type de vers connu et décrit sous le nom d'*ithyphallique*, où se trouvent juxtaposées des mesures à 8 et à 6 unités. Est-ce ici la durée totale de la mesure qui sert d'étalon au vers? Y a-t-il disparité de durée entre les mesures initiales et les mesures finales? Il semble probable que les unes et les autres aient à peu près même durée et que par conséquent le *tempo* du 6/8 doive se ralentir.

Le vers ithyphallique, tel qu'il est décrit par les métriciens, comporte un parémiaque dans sa première moitié, c'est-à-dire un dimètre anapestique avec catalexe [470]. Le vers 15 [474], où une « anaclase » se produit de la 3e sur la 4e mesure, est l'équivalent du vers 5.

Il n'est pas impossible que la strophe empruntée plus haut [568] à Sophocle (*Philoctète*, 1123-1145) contienne un, deux ou trois vers hybrides, sortes de mesures hétérogènes composées, analogues sinon semblables aux ithyphalliques, et dans lesquels ce sont tantôt les iambes (vers iambélégiaques), tantôt les dactyles (vers élégiambiques) qui occupent la première moitié. On laisse au lecteur le soin de grouper [568] en tétramètres les dimètres 11 et 12 d'une part, 13 et 14 d'autre part, en comparant les associations résultantes aux vers hétérogènes dont quelques types vont lui être soumis.

Les battues sont, dans l'exemple en question [568], uniformisées. Il est toujours facile, grâce au Tableau des Mesures [360], construit d'après le principe général qui octroie à chacune d'elles les deux battues, de rendre une pièce thétique d'un bout à l'autre, ou antithétique. Mais il est certain qu'une pareille uniformité fut plus redoutée des Anciens que recherchée par eux. S'il est difficile de reconnaître les chocs rythmiques partout où ils sont établis systématiquement, il est hors de doute qu'ils furent goûtés. Seulement, dans certains cas, et par des raisons de convenance ou de goût, les poètes-musiciens n'y avaient point recours. Le renversement du poids rythmique était un moyen d'expression qui ne pouvait être un passe-partout.

225. Vers hétérogènes. — Ils sont constitués par des membres (κῶλα), verbalement soudés ou non, de rythmes différents. Leur présence possible en mainte strophe nécessite une rapide mention des vers hétérogènes les plus fréquemment employés et les moins mystérieux. Mais il s'en faut que les solutions proposées soient certaines. La composition de ces vers paraît être l'une des suivantes :

dactyles + trochées
anapestes + iambes
iambes + dactyles
dactyles + iambes

Les deux premières combinaisons sont à la fois simples et logiques : à deux didactyles sont accolés deux trochées :

VERS ARCHILOCHIEN



[577]

ou bien à deux dianapestes succèdent deux diiambes; et ceci est une confirmation de l'équivalence de la battue (Posé sur le second temps) dans chaque mètre :

VERS ITHYPHALLIQUE



[578]

Quant aux vers composés de dactyles et d'iambes, formes normalement antagonistes, ils donnent lieu soit à ces chocs rythmiques qui résultent de l'affrontement, à l'intérieur même du vers, des deux espèces de battue, soit à des « adaptations » (144).

VERS IAMBÉLÉGIAQUE

Si l'on considère sa tripodie dactylique comme normale, quant à la battue, et si l'on veut infliger à tout le vers cette battue thétique, on se heurte à l'impossible : le premier Posé tombe sur un substitut :

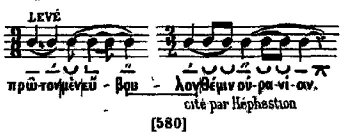


[579]

1. La noire pointée doit être préférée à la syncope : celle-ci est réservée à la seconde mesure du dimètre. Cf. la chanson de Tralles [445].

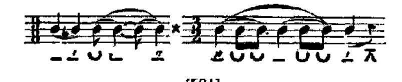
2. Le trochée ici marque donc le Levé et doit être considéré comme un substitut.

Il est donc nécessaire de considérer le substitut de l'iambe comme l'indice du Levé, et soit d'assortir la tripodie dactylique [360, $_{28}$^bis] à la tripodie iambique [360, $_{30}$] :



[580]

soit d'affronter carrément les deux battues adverses, [360, $_{28}$^bis] et [360, $_{30}$] à l'imitation du vers sapphique, mais avec cette différence qu'il se trouve dans ce vers un tampon rythmique (le choriambe) dont l'iambélégiaque est dépourvu :



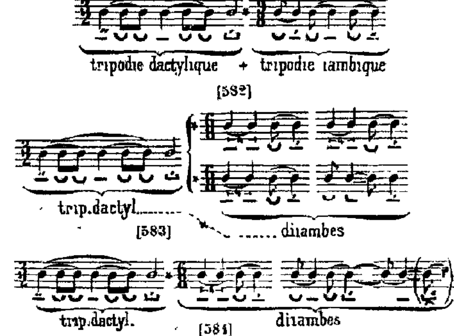
[581]

Cela réalise une sorte de < > (— *crescendo-diminuendo*).

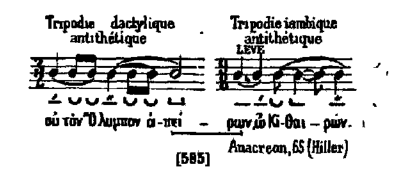
VERS ÉLÉGIAMBIQUE

Il est d'une analyse difficile. Son premier membre est de longueur invariable : c'est une tripodie dactylique, — en apparence du moins. Le second membre est constitué par une tripodie, une tétrapodie ou une pentapodie dactyliques (celle-ci cachant peut-être, sous sa forme syncopée, une hexapodie).

Les métriciens donnent aux dactyles initiaux la forme thétique, aux iambes qui les suivent la forme antithétique. De là un affrontement de battues entre les deux membres du vers. On peut représenter les solutions métriques par les figurations ci-dessous :



Mais il est permis de ne pas les trouver satisfaisantes dans tous les cas et de chercher à uniformiser la battue. Le plus simple moyen d'y parvenir pour le type [582] est de donner à la tripodie dactylique la forme antithétique. On obtient [360, $_{30}$] et [360, $_{28}$^bis] :



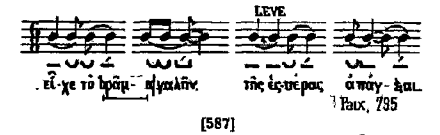
[585]

On peut aussi (?) remplacer la tripodie dactylique par un diiambe choriambique (catalectique) :



[586]

Cette substitution paraît plus indiquée encore dans le vers ci-dessous : la mesure 1 et la mesure 3 peuvent s'y faire pendant. De même les syncopes internes des mesures 2 et 4, bien que différentes, se répondent :



[587]

Enfin, dans la forme suivante se trouve peut-être une symétrie raffinée, si l'on revient pour la première partie du vers à la tripodie dactylique. A cette tripodie fait équilibre, au delà du diiambe central, une tripodie iambique :



[588]

Mais les soudures verbales sont plus satisfaisantes si l'on conserve les choriambes :



[589]

Par ces moyens seraient uniformisées les battues et seraient évités, dans un même vers, les chocs résultant de rythmes thétiques et de rythmes antithétiques. Seulement il importe de répéter que *rien n'oblige à redouter ce choc.*

Y aurait-il des vers hétérogènes dans les pièces [568] et [574], ainsi qu'on l'a fait pressentir (224 *bis*) ?



LXVIII

Trompette (métallique) conique; plus longue et par conséquent plus grave que la précédente. — Amphore à volutes, à figures jaunâtres; dernière période de la fabrication des vases peints, au IVe siècle av. J.-C. Publiée par Gerhard, *Apulische Vasen*, pl. II. — *Musée de Berlin*.

LXIX

Trompe faite apparemment d'une corne de bœuf, mais qui pourrait être métallique. Le guerrier, en costume asiatique, qui joue de cet instrument, fait partie de la scène (bataille) à laquelle est emprunté aussi le précédent joueur de trompette. — *Musée de Berlin*.

STROPHES A RYTHMES ANTAGONISTES

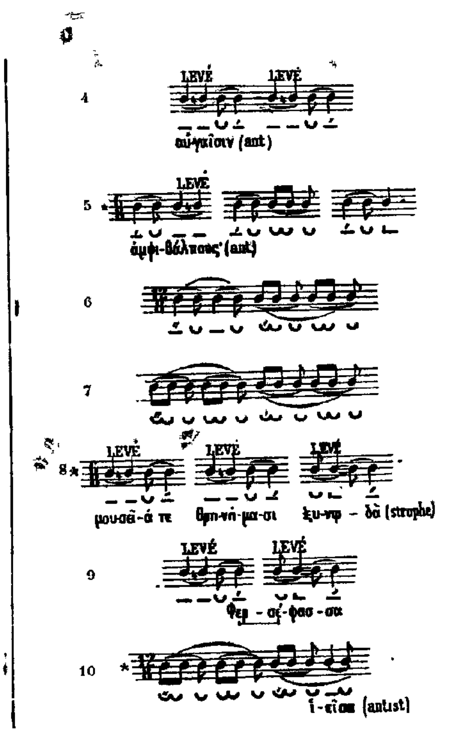
226. Seront désignées ainsi des strophes où il semble que l'antagonisme des rythmes — et par conséquent des battues — soit l'intention principale du musicien-poète. On a déjà constaté l'intrusion subite, au sein de séries rythmiques jusque-là homogènes, de rythmes disparates; véritables surprises. Dans les strophes présentées ci-dessous, il est plus manifeste encore que la métabole rythmique, avec chavirement nécessaire de la battue, soit un effet voulu.

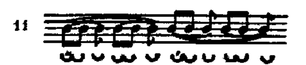
Nombreuses sont les strophes où le plus simple et aussi le plus caractéristique des affrontements rythmiques s'affirme avec insistance : iambes contre trochées, et *vice versa :*

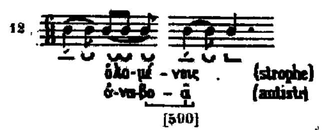
Hélène, {167-178, 179-190.











[590]

Vers 1, 2, 12, dimètre fait de deux ditrochées thétiques [360, 1].

Vers 3, 4, dimètre fait de deux diiambes antithétiques [360, 4 et 4bis].

Vers 5, trimètre fait de trois ditrochées thétiques.

Vers 6, 7, 10, 11, tétrapodie trochaïque thétique [360, 15] (monomètre).

Vers 8, trimètre iambique (trois diiambes, le dernier syncopé [360, 4ter] antithétique.

Vers 9, dimètre fait de deux diiambes antithétiques [360, 4bis].

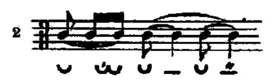
On a emprunté tantôt à la strophe, tantôt à l'antistrophe, les pieds nettement caractérisés. C'est d'ailleurs une méthode qui s'impose et qui permet, dans bien des cas, des contrôles efficaces.

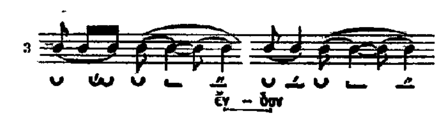
Les chocs rythmiques se produisent entre les vers 2 et 3, 4 et 5, 7 et 8, 9 et 10.

227. Le texte qui suit, très compliqué, présente cependant des formules rythmiques assez nettes pour qu'on essaye de les interpréter :

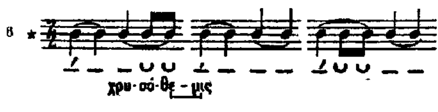
Électre (de Sophocle), 153-172, 173-192.

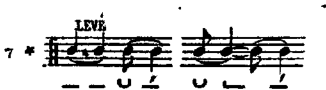


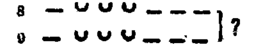










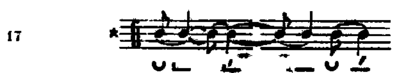














[591]

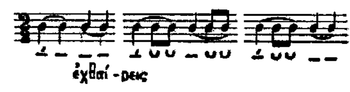
Vers 1, parémiaque [470] (dimètre), dans lequel tous les anapestes sont condensés en spondées anapestiques.

Vers 2, tripodie iambique [360, 28] (monomètre).

Vers 3, deux tripodies iambiques (dimètre).

Vers 4, tripodie iambique (monomètre).

Vers 6, trois didactyles [360, 5] (trimètre). Le vers correspondant de l'antistrophe rend ce trimètre certain, car il le monnaye ainsi :



[592]

On peut comparer le dispondée dactylique qui constitue la première mesure de ce vers 6 au dispondée anapestique qui ouvre la strophe.

Vers 7, deux diiambes [360, 4bis et 4ter] (dimètre).

Vers 10, deux didactyles [360, 5] (dimètre).

Vers 11, trois diiambes (le dernier syncopé); donc trimètre iambique.

Vers 12, deux tripodies iambiques (dimètre).

Vers 13, 14, 15, 16, deux didactyles (dimètre).

Vers 17, deux diiambes liés (dimètre), ou mieux tétrapodie iambique [360, 12].

Vers 18, trois diiambes (le premier lié au second,

le troisième syncopé ou catalectique); donc trimètre iambique, ou mieux hexapodie iambique [360, 12 et 12 ter].

La battue des vers 1, 2, 4, 5, 7, 11, 12, 17, 18 est antithétique; la battue des vers 6, 10, 13, 14, 15, 16 est thétique. D'où chocs rythmiques entre 5 et 6, 6 et 7, 10 et 11, 12 et 13, 16 et 17. A moins qu'on n' « adapte » tous les didactyles.

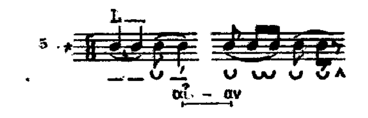
228. Plus fréquents sont encore les chavirements de la battue, si l'on n' « adapte » pas les didactyles, dans la strophe ci-dessous :

Hippolyte, {1120-27, 1131-38.













[593]

Vers 1, trois didactyles thétiques [360, 3] (trimètre).

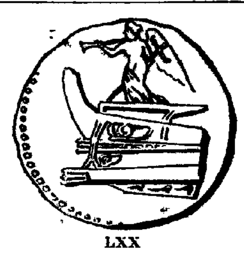
Vers 2, deux diiambes soudés (ou tétrapodie iambique) antithétiques [360, 4] (dimètre ou monomètre).

Vers 3, parémiaque [470] (dimètre).

Vers 4, 6, tétrapodie dactylique thétique [360, 10] (monomètre).

Vers 5, 7, deux diiambes antithétiques (dimètre).

Or rien n'indique expressément qu'il faille « adapter » les vers dactyliques intercalés dans les vers anapestiques et iambiques des strophes [591] [593]. Ici ils ne sont pas noyés dans une masse adverse. L'importance du trimètre dactylique initial entraîne la battue des vers dactyliques 4 et 6 dans la strophe [593]. Il semble qu'il y ait là une accumulation voulue de heurts expressifs.



LXX

Tétradrachme frappé par Démétrius Poliorcète pour commémorer sa victoire navale de l'an 306 av. J.-C., remportée dans les eaux de Chypre sur Ptolémée Lagus. Il représente une Victoire debout à l'avant d'une galère, et cette figure n'est autre que la statue érigée dans l'île de Samothrace (Mare Thracicum), en ex-voto, par le vainqueur. Le Louvre la possède. Découverte en 1863 par M. Champoiseau, consul de France à Andrinople, complétée plus tard de son piédestal en marbre de Thasos, elle se dresse, sur sa proue de pierre, à l'un des paliers de l'escalier Daru. La médaille ci-dessus, qui permet de compléter par la pensée l'admirable Nikè mutilée, a été dessinée à la chambre claire d'après les exemplaires du *Cabinet des Médailles*. Elle se présente sous un aspect assez inattendu. L'aile est plus inclinée que dans l'original; le soubassement, avant de la trière, ressemble peu à celui que nous possédons. Il est évident que le graveur a exécuté l'ensemble sans avoir devant les yeux le monument lui-même. Mais ce qui nous intéresse ici, et ce qui n'a pu subir, de la part de l'artiste, une modification appréciable, c'est le geste de la Victoire : le bras droit allonge une trompette au-dessus des flots, et le bras gauche, replié en arrière, tient la « stylis », sorte d'étai qui soutenait un accessoire en bois de la voilure et le pavillon amiral (E. Babelon, *la Stylis*, dans la *Revue de numismatique*, IV, 11, 1907). — Monnaie des dernières années du IVe siècle; au revers Poseidon debout et nu, le bras gauche étendu et enveloppé d'un mantelet, brandit du bras droit son trident. Légende : ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Symbole et monogramme. — *Cabinet des Médailles*.

STROPHES DACTYLO-ÉPITRITIQUES

229. L'examen qui vient d'être fait de certaines formes du 6/8 va fournir peut-être la clef de quelques rythmes de Pindare sur lesquels on a beaucoup disserté. Le soi-disant *pied épitrite* « à 7 temps premiers » (entendez à 7 croches) n'est qu'une apparence, aisément réductible à son prototype.

La liste des épitrites :

E. premier........	∪ — — —
E. second.........	— ∪ — —
E. troisième	— — ∪ —
E. quatrième......	— — — ∪

à moins qu'elle ne cache des allongements, est faite de ditrochées et de diiambes à substituts. L'E. second est le type du ditrochée thétique [360, 1 bis]; l'E. troisième, du diiambe antithétique [360, 4 bis]; l'E. quatrième est un ditrochée antithétique à substitut [360, 2 bis]; l'E. premier, un diiambe thétique à substitut [360, 3]. Toutes ces formes se retrouvent dans les strophes glyconiennes précédemment étudiées.

D'autres figurations du 6/8 se lisent dans Pindare, qui n'ont pas encore été constatées. La répartition des unités, à l'intérieur de la mesure, se prête à de nombreuses combinaisons. Elles sont révélées par les limites des mesures, et celles-ci, d'après la très générale observation de Serruys, sont marquées par le chevauchement verbal : *l'équivalence des coupes est un indice de l'équivalence des mesures*. Dans certains cas, par exemple, la tripodie dactylique peut (doit) être considérée comme un choriambe + un ionique (vrai ou faux); au lieu d'écrire :



[591]

on aboutit à :

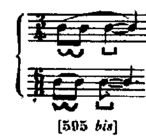


[595]

et cela par des considérations purement verbales.

Cette forme du 6/8 intervient dans la première Pythique [452].

Les formules suivantes :



[595 *bis*]

sont la condensation de l'ionique mineur et du ditrochée figurés sur l'exemple [595]. Cf. [455].

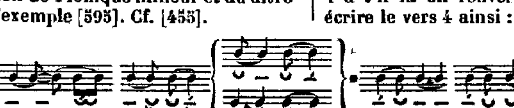
Quelles raisons de choisir entre le 6/8 et le 3/4 ? Nos habitudes « monotones » nous font pencher vers un 6/8 permanent, dont les divers aspects, par leur variété, donnent un intérêt rythmique suffisant à ces pièces. Mais il est possible que le 3/4 intervienne à l'intérieur des vers et apporte au balancement binaire du 6/8 la métabole de ses trois temps [451].

230. La première Pythique présente une difficulté dont les considérations précédentes permettent de rendre compte. Le diiambe anormal (thétique) du vers 4, προοιμίων, a pour correspondant dans l'antistrophe un diiambe à substitut, évidemment antithétique :

καὶ γὰρ βί-α

[596]

Cette mesure est suivie dans l'antistrophe, comme dans la strophe, d'un ditrochée thétique, à substitut. Y a-t-il là un renversement de la battue? Faut-il écrire le vers 4 ainsi :



[597]

Cette solution paraît possible. Elle n'a pas été adoptée dans la transcription [452], parce qu'elle eût été là prématurée, et parce que, à ne considérer que le texte de la première strophe, l'adaptation du diiambe à la battue thétique est licite. D'ailleurs on peut se demander si le texte ici n'est pas altéré. Et les considérations précédentes conseillent de le croire : il faut se méfier du diiambe (a substitut) de l'antistrophe, qui fait chavirer la battue, sans raison apparente.

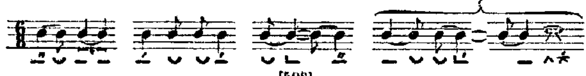
Quant à l'interprétation à 6/8 de la strophe pindarique, elle est confirmée par l'installation régulière des soudures verbales reconnues par Serruys.

Les mêmes raisons, complexes, peuvent faire adopter uniformément pour les deux minuscules Hymnes à la Muse [449] [450] le même type de mesure binaire à divisions ternaires, avec intercalation facultative d'ioniques [451].

STROPHE SAPPHIQUE

231. Le premier vers en a été étudié (204). Le second lui est semblable. Le troisième vers, identique dans ses trois premières mesures, se termine par une *coda* dont les apparences métriques (– ◡ ◡ – –) cachent des allongements et sans doute une syncope.

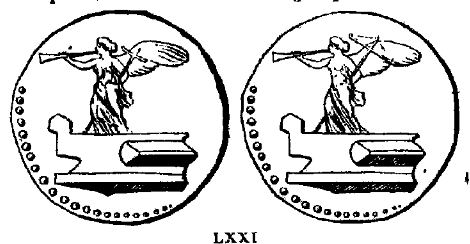
La transcription de cette *coda* par les métriciens :



[598]

paraît cependant incertaine. Une métabole rythmique analogue à celle qui se produit si souvent à la fin des strophes, en manière de conclusion, pourrait bien se glisser dans les deux derniers mètres.

232. La STROPHE ALCAÏQUE soulève de plus grandes difficultés encore. Si elle paraît être faite de mesures à 6/8, comme la strophe sapphique, il n'est pas douteux qu'elles ne soient autrement groupées et battues.



LXXI

Il peut être intéressant de *corriger* la précédente médaille d'après les données fournies par l'original du monument qu'elle représente. En regardant de profil (palier de droite, escalier Daru) la proue en pierre et la Nikè, suivant que la « stylis » sera plus ou moins large, plus ou moins haut placée, — ces divers aspects se présentent sur les tétradrachmes, — on obtiendra les deux images ci-dessus.

AIRS ET STROPHES DOCHMIAQUES

233. Cette énumération très incomplète des strophes, au cours de laquelle on s'est contenté d'interpréter quelques faits, sera close par l'examen de deux fragments où les dochmiaques ont le rôle principal.

On les voit ici s'unir aux péons et aux iambes :

Choéphores, 152-162.





[599]

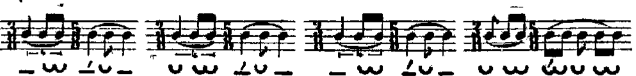
Vers 1, monomètre dochmiaque (201).
Vers 2, trimètre crétique [360,$_{13}$].
Vers 3, quatre diiambes [360, $_{4}$] (tétramètre). Ce vers est corrompu et il manque de coupe.
Vers 4, 5, dimètre dochmiaque (201).
Vers 8, deux mesures dochmiaques, plus un diiambe. L'ensemble paraît constituer un trimètre.
Vers 9, 10, dimètre dochmiaque.

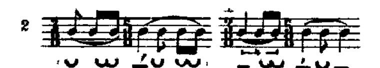
Le vers 8, hétérogène, n'est pas une forme exceptionnelle; on trouve assez fréquemment, dans les séries dochmiaques, deux dimètres de cette espèce suivis d'un diiambe.

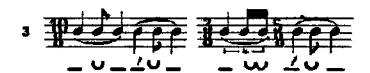
Cette pièce n'est pas à proprement parler une strophe, mais un chant funèbre. C'est une « déploration » dévolue au chœur.

234. Voici une série dochmiaque remarquable, où les substituts et le monnayage tendent à installer le Posé sur le crétique et à entraîner la battue plus large :

Sept contre Thèbes, { 203-207, 211-215.









[600]

Vers 1, quatre mesures dochmiaques (tétramètre).
Vers 2, dimètre dochmiaque.
Vers 3, dipodie crétique + mesure dochmiaque.
Vers 4, pentapodie iambique [360, $_{50}$ et $_{50}^{ter}$] (monomètre).

Si l'on compte le nombre des unités constitutives des mesures, on trouve dans les trois premiers vers un mélange curieux de 8, 9 et 10 unités. Y avait-il là une équivalence telle que le dicrétique [360, $_{10}$] du vers 3 eût la même durée que les mesures dochmiaques de 8 ou de 9 unités? En d'autres termes, les mesures des trois premiers vers sont-elles isochrones? — On doit penser avec Laloy que l'isochromisme, en pareil cas, était la moindre préoccupation du musicien et que les flottements résultant de l'élasticité des mesures passaient pour un moyen de vivifier le rythme.

En d'autres strophes où les dochmiaques interviennent, on peut percevoir l'affinité de l'iambe et de ses composés avec les mesures « boiteuses ». Mais les trochées, les dactyles, les anapestes, se mêlent aussi, dans des Airs tragiques célèbres et dans quelques chœurs, à ces rythmes anxieux par lesquels les poètes-musiciens se plaisaient à traduire le tumulte des passions.

235. La structure générale des strophes, l'architecture des constructions rythmiques dans leur ensemble (rythmique d'une scène, d'un acte, d'un drame lyrique entier), ne peuvent être approfondies qu'avec le secours d'une Métrique (science de la versification antique) définitivement constituée. Et elles ne ressortissent pas, faute de monuments, à l'art proprement musical. Aussi n'a-t-il été présenté dans ce traité que des types fragmentaires. Les strophes, avec leur appareil compliqué de vers hétérogènes, n'ont été soumises au lecteur qu'en lui signalant expressément les incertitudes subsistantes. Est-il permis d'espérer toutefois que de cet examen surgissent certaines notions claires, assez fécondes pour résoudre quelques difficultés? Ces notions peuvent se formuler comme il suit :

CONCLUSIONS

I. Le lyrisme grec a recours à des rythmes perpétuellement variés. Des mesures de toute longueur se succèdent et s'enchaînent dans un incessant renouvellement de la « durée ». Comparées à de telles constructions, les séries rythmiques employées par les

musiciens modernes sont monotones, indigentes; et, bien que la divisibilité de notre unité rythmique (la Rondo) paraisse aboutir à un nombre illimité de combinaisons et d'émiettements, l'avantage reste aux Anciens, qui charpentaient leurs rythmes avec plus de hardiesse et d'imprévu et, dans la musique vocale, les adaptaient étroitement aux transformations de la pensée.

II. La rythmique grecque n'a pratiqué les *temps forts* que dans des cas spéciaux et restreints (rythmes de marche sous leurs diverses formes).

III. La *carrure* a été dans l'art grec une forme exceptionnelle, appropriée aux allures de la marche dansée et en connexion étroite avec l'usage des temps forts orchestiques.

IV. L'*isochronisme* paraît être plus redouté que recherché par les Grecs : ils s'efforcent d'en atténuer la rigueur, dans les séries rythmiques qui le comportent. Ailleurs et systématiquement, ils l'éludent et lui substituent des équivalences, des à peu près.

V. Dans les *vers en série* ils jalonnent le rythme par le retour périodique (mais pas nécessairement régulier) des temps « purs », et ils relèguent les « substituts » dans la région faible de la mesure.

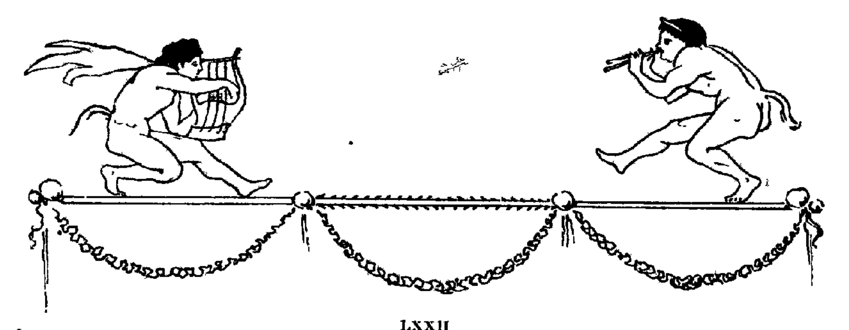
VI. Dans les *vers lyriques*, où les « substituts » sont moins fréquents que dans les vers en série, ces temps « impurs » paraissent cependant assez souvent appelés à marquer avec évidence le Levé de la mesure. Nés des nécessités verbales, ils deviennent les agents du balancement rythmique auquel toute mesure est soumise (Posé + Levé ou Levé + Posé).

VII. Toute mesure ayant une double forme, forme thétique et forme antithétique [360], il peut se produire, au gré du musicien-poète, un choc entre deux mesures consécutives d'équilibres contraires. Ce heurt rythmique de deux Posés affrontés, ou de deux Levés, correspond à un *chavirement de la battue*, qui a lieu, dans l'intérieur d'une pièce lyrique, d'un vers à l'autre; et même, dans l'intérieur de certains vers, d'une mesure à l'autre.

VIII. Dans la rythmique appliquée à la musique vocale, la seule que les monuments permettent d'étudier, les soudures des mesures entre elles sont établies presque partout par les mots, qui chevauchent, presque partout aussi, sur les divisions du rythme (Serruys).

IX. Dans les strophes lyriques chorales, où l'expression du sentiment collectif prédomine, l'invention du rythme et de la mélodie précède l'invention des mots. La répétition mélodique et rythmique, très goûtée, se fait, dans les strophes successives, sur des paroles différentes. Dans ce cas, c'est aux sons et aux durées qu'il appartient d'exprimer la pensée lyrique, dans sa forme la plus large. Les mots ne font que s'installer après coup dans un cadre musical et rythmique préétabli.

X. Dans les scènes où un soliste traduit par la monodie des sentiments individuels mobiles, passionnés, les mots reprennent la préséance et sont les conducteurs de la mélopée. En d'autres termes, le lyrisme individuel s'affirme par la subordination de la musique à la poésie.



LXXII

Joueur de cithare et joueur d'aulos double, funambules exécutant sur la corde raide — prodige de valeur! — la « danse accroupie » que les Russes pratiquent encore et qui a été en vogue chez les Grecs depuis le VIe siècle av. J.-C. jusqu'à l'époque romaine (cf. *Danse grecque antique*, p. 105). Il est précieux de constater, par les peintures de Pompéi (Ier siècle avant J.-C.) qui nous fournissent ces musiciens-danseurs, que les instruments essentiels de l'art grec, la cithare et l'aulos, sont en honneur chez les Romains, au Ier siècle avant notre ère. Et l'image ci-dessus, en un plaisant raccourci, nous montre que les Romains ont hérité des Grecs leur musique et leur orchestique. — *Museo Borbonico*, VII, L.

Maurice EMMANUEL, 1911.

LYRES ET CITHARES

Par Camille SAINT-SAËNS

MEMBRE DE L'INSTITUT

La Lyre paraît être le plus ancien des instruments de musique à cordes pincées. Son invention, comme on sait, était attribuée à Mercure, et, pendant des siècles, elle semble avoir été l'objet, chez les Grecs, d'une prédilection remarquable.

Primitivement, la Lyre était formée de la partie dorsale d'une écaille de tortue, dont la cavité était recouverte d'une peau tendue, faisant office de table d'harmonie; de chaque côté de ce résonateur s'élevaient deux cornes de chèvre ou d'antilope, supportant une traverse de bois appelée joug; les cordes, fixées à la partie inférieure de l'écaille, allaient s'attacher sur la traverse à des rouleaux de cuir ou d'étoffe, dont la rotation, entravée par le frottement sur le bois, permettait de tendre les cordes et de les amener au diapason voulu (fig. 1).

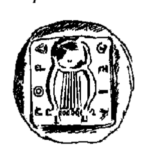


Fig. 1. Pordosilène (petite île près de celle de Lesbos), IVe siècle av. J.-C. Diam., 0,011.

Plus tard, on remplaça les cornes d'animaux par des montants de bois, en leur conservant leur courbe gracieuse, dont la forme s'allongea peu à peu en s'éloignant du type primitif.

Le système des rouleaux ne permettait pas de tendre fortement les cordes et de leur donner une grande sonorité; c'est pourquoi l'on imagina l'emploi des chevilles; mais ces chevilles différaient de celles usitées de nos jours. Au lieu d'être placées perpendiculairement à la traverse, elles l'étaient normalement, dans la ligne de prolongement des cordes (fig. 2).

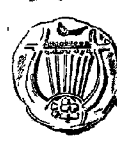


Fig. 2. Calymna, IVe s. av. J.-C., argent, un des types les plus anciens. Diam., 0,021.

Une statuette en bronze du Musée de Naples, malheureusement altérée par une restauration inintelligente, donnait autrefois un renseignement précieux sur ce mode de construction. On y voyait, au bras d'Apollon, une lyre dont les chevilles, de section carrée et de profil anguleux (fig. 3), éloignaient toute idée de rotation de la cheville et de torsion de la corde; elles étaient évidemment destinées à retenir fortement la corde tendue, nullement à la tendre et à l'accorder comme on peut le faire avec les chevilles que nous connaissons.

Ces chevilles, disposées normalement au joug, sur la ligne de prolongement des cordes, ont donné naissance, dans les lyres d'ornement modernes, à ces baguettes rigides qui traversent le joug et se prolongent dans l'espace.

Les chevilles sont souvent remplacées par un dispositif étrange, difficile à comprendre, que les statuaires ont traduit par une sorte de planchette accolée à la traverse, prise à tort pour un chevalet destiné à éloigner les cordes de la table d'harmonie. La réalité est tout autre : car les cordes ne passaient pas sur ce prétendu chevalet, mais en dessous.

Fig. 3. Cheville en bois de section carrée et de profil anguleux.

Il s'agit, en réalité, d'appendices de nature inconnue, perpendiculaires à la traverse et terminés, dans les instruments perfectionnés, par ce qui paraît être des boutons fixateurs (fig. 4); quand le nombre des cordes (qui n'était que de trois dans le principe) s'augmenta progressivement, le nombre des appendices s'accrut de même; on dut même parfois les disposer en double rangée.

Les peintures antiques représentent fréquemment des personnages portant une lyre suspendue à leur épaule; la main gauche est déployée en éventail derrière les cordes; de la main droite l'instrumentiste tient un plectre (πλῆκτρον) attaché par un lien à la base de la lyre et avec lequel il se dispose à attaquer la partie inférieure des cordes. Le plectre, souvent en forme de feuille, se faisait en bois, ivoire ou toute autre matière dure.



Fig. 4. — *Sacrifizio ad Apollo.* 11971. Pompéi. *Scavi nuovi, casa dei Vetti.*

On a beaucoup disserté sur cette façon de pratiquer la lyre; on a émis cette hypothèse : pendant que la main droite, armée du plectre, faisait entendre un chant, la main gauche, à l'aide de ses doigts, exécutait une broderie. Cette hypothèse est difficilement admissible, ce mode d'exécution étant usité sur des instruments munis d'un petit nombre de cordes.

C'est en Egypte que l'on trouve le mot de l'énigme : dans ce pays éminemment conservateur, la lyre existe encore; les branches ont perdu leur courbe gracieuse, une calebasse remplace l'élégante écaille de tortue;

mais l'instrument a conservé sa table d'harmonie faite d'une peau tendue, ses cordes fixées à des rouleaux sur la traverse, et même parfois le plectre, attaché par un lien lâche à la base de la lyre. Dans ce cas, le musicien frotte vigoureusement *toutes les cordes*, à l'aide du plectre, dans leur partie inférieure, tandis que les doigts de la main gauche, écartés en éventail, effleurent les cordes qui ne doivent pas résonner. J'ai constaté moi-même ce fait à Ismaïlia et au Caire. Cette façon de procéder semble fort incommode au premier abord; cependant les musiciens d'Égypte paraissent l'exercer avec facilité. Il est vrai qu'ils ne font entendre ainsi que quelques notes, toujours les mêmes, indéfiniment répétées.

Il est bon de remarquer toutefois que les virtuoses de ce genre sont assez rares. Le plus souvent les lyristes n'ont pas de plectre et se servent de la lyre comme d'une harpe. Le résultat est le même, mais la sonorité est alors beaucoup plus faible. Pour que l'instrument puisse se faire entendre à distance, l'autre système est nécessaire.

Le résultat artistique est plus que médiocre. En était-il de même chez les Grecs? C'est assez probable. Certaines personnes admettent difficilement que les anciens, si appréciés dans la littérature et les arts plastiques, aient pu être de piètres musiciens. Nous avons pourtant sous les yeux un exemple analogue : nous pouvons constater la distance immense qui sépare les merveilles en différents genres que produisent la Chine et le Japon, de la musique originaire des mêmes pays. La musique japonaise, en particulier, n'a pour nous aucun sens, et pourtant elle procède d'un système compliqué, et les Japonais en font grand cas. Ainsi, les modes nombreux dont se servaient les Grecs, les propriétés qu'ils leur attribuaient, ne prouveraient nullement que cette musique, si nous pouvions la connaître, fût capable d'exciter notre admiration.



Fig. 5. — Cithariste.

On peut voir par la figure 5 que le mode compliqué d'exécution dont nous avons parlé était encore usité sur la *cithare*, instrument relativement moderne, de construction supérieure, où le résonateur à peau tendue est remplacé par une caisse en bois. La sonorité en étant beaucoup plus grande, on était revenu au système des rouleaux, plus favorable à l'accord; mais celui des chevilles n'avait pas été abandonné pour cela.

Avant l'invention de la cithare, la lyre avait pris un grand développement, comme nous le montre la belle peinture du Musée de Naples connue sous le nom de l'*Education d'Achille*.

L'instrument représenté sur cette peinture est d'une grande beauté et d'une grande dimension : l'extrémité inférieure descend au-dessous de la hanche du jeune homme et l'extrémité supérieure dépasse sa tête. Le corps est formé d'une grande écaille de tortue et de deux cornes d'antilope. A la base des cordes on distingue un chevalet destiné à les éloigner de la table d'harmonie. Les cordes sont au nombre de onze; le plectre est usité, mais pour attaquer les cordes individuellement. Ces cordes sont d'une grande longueur (un mètre environ) : or, pendant que le jeune homme touche une corde avec les doigts de sa main gauche, à la moitié de sa hauteur, le Centaure touche la même corde avec le plectre (fig. 6).



Fig. 6. — L'*Éducation d'Achille*.

Dans un mémoire sur les lyres, lu par moi en 1902 à la séance publique annuelle des Cinq Académies, j'avais signalé ce fait que je crois avoir observé pour la première fois. En cherchant l'explication de ce geste, j'avais émis l'hypothèse que la main gauche touchait la corde pour déterminer la note. Mais alors, pourquoi ce grand nombre de cordes? Il serait inutile et inexplicable.

Ces longues cordes devaient nécessairement produire des sons assez graves. N'est-il pas permis de supposer que le Centaure enseigne au jeune héros l'emploi des *sons harmoniques*, lesquels, résonnant à l'octave de sons naturels, auraient augmenté à l'aigu l'étendue de l'instrument? On sait que c'est en effleurant le milieu de la corde, alors qu'on la pince dans une autre partie, que l'on produit sur la harpe les sons harmoniques; ils résonnent facilement sur les cordes qui atteignent une certaine longueur, et il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les anciens les eussent connus et pratiqués.

On voit au Musée de Naples une peinture étrange, représentant une femme qui, de la main gauche, pince les cordes d'une petite lyre, tandis que de la droite elle joue d'une autre lyre placée sur une table. Il s'agit là, selon toute apparence, d'un acte exceptionnel, d'une sorte de « tour de force »; car les trois personnages qui assistent à cette scène montrent sur leurs visages un étonnement qui confine à l'épouvante. C'est une excentricité et rien de plus.

En résumé, nous constatons :

Trois façons d'accorder la lyre :

1° Avec des rouleaux;

2° Avec des chevilles, la corde étant tendue à la main jusqu'à la note voulue et fixée fortement par la cheville immobile;

3° Avec le système des appendices rigides terminés par des boutons, système dont les peintures ne peuvent donner une idée suffisante et qui reste inexpliqué;

Et quatre façons de faire résonner l'instrument :

1° Avec les doigts;

2° Avec le plectre;

3° Avec les doigts et le plectre simultanément, le plectre attaquant plusieurs cordes à la fois, et les doigts effleurant celles qui ne doivent pas résonner;

4° Avec les doigts et le plectre simultanément par l'emploi des sons harmoniques, ce dernier mode d'exécution n'étant usité que sur des instruments de grande dimension.

La cithare, dérivée de la lyre, est un véritable objet de lutherie, ne rappelant la forme de son ancêtre que d'une façon générale. Les montants font corps avec la caisse sonore. Les cordes tantôt sont fixées en dehors de la caisse, comme dans le modèle représenté ici, tantôt sont fixées à l'intérieur, d'où elles sortent par une large ouverture pour aller s'attacher sur le joug, soit par des rouleaux, soit par des chevilles. Ces instruments sont en général d'une grande beauté de forme; leur sonorité devait être assez puissante. Les lyres dont se servaient encore les Romains étaient des cithares; afin de pouvoir, dans le même morceau de musique, varier les modes, ils avaient imaginé de placer plusieurs instruments sur une table tournante que l'exécutant faisait pivoter pour passer d'un instrument à un autre.

Il y avait naguère au Musée d'Alexandrie (Egypte) une belle cithare romaine, très bien conservée, qui a disparu depuis. La traverse, dépourvue de chevilles, était oblique et gravée par places de rainures transversales destinées à s'opposer au glissement des rouleaux. Les cordes étaient donc de longueurs inégales, les plus graves se trouvant à la droite de l'exécutant.

Le Musée de Berlin possède une cithare, probablement romaine, découverte en Egypte.

On est peu renseigné sur la nature des cordes de ces instruments. On croit généralement qu'elles étaient fabriquées avec des boyaux de mouton.

Lyres et cithares étaient parfois d'une grande richesse, recouvertes de lames d'or, d'ivoire, d'écaille, ornées même de pierres précieuses.

CAMILLE SAINT-SAËNS, 1912.